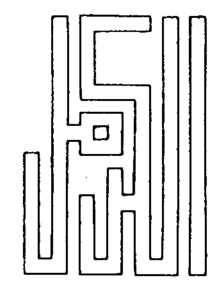
العدد الخامس شتاء ١٩٨٢



الكرمل

فصلية ثقافية

رئيس التحرير

محمود درويش

صمم الغلاف : **رشيد القريشي**

الاخراج الفني : **نبيل البقيلي**

تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين

بيروت ، ص.ب. ١٤/٥٠١٠ ، تلفون ٣١٦٠٣١

التحرير : ص.ب. ١٣٥٧٢٩ ، هاتف ٨٠١٣٤٩ بيروت ـ لبنان

ثمن العدد ١٢ ل.ل. او ما يعادلها

الاشتراك السنوي

١٥٠ ل.ل. للمؤسسات العامة والخاصة ، بما فيها اجور البريد.

١٠٠ ل.ل. للافراد بما فيها اجور البريد .

التوزيع : بيروت ، ص.ب. ٩٠٠٥

طبعت على مطابع الكرمل الحديثة ، بيروت ـ لبنان .

الفهرست

الحوار

شعر

دراسات

النصوص والآراء تعبر عن وجهة نظر كاتبيها .

مختارات

قصص

دفاتر

اقواس

جزء... لا جزيرة

محمود درويش

نعترف ، ونحن ندخل العام الثاني من عمر الكرمـل ، بان تلخيص التجربة ما زال عرضة لمقاربة التمني ، وبعيدا عن كونه تحديدا دقيقا لمؤشرات . التجربة مفتوحة لحوار الابداع والافكار . فنحن ما زلنا نحاول ملامسة التطبيق العملي لخيارنـا الوحيـد : الابداع في الثورة ، والثورة في الابداع ، لنتجاوز التجني الذي يرتكبه الميل العام الى المناداة بالاختلاف ، او الخلاف ، بين مفهومي الثورة والابداع ، حين يحاول احد اطراف هذا الميل تحقيق الطلاق بين اللغة الادبية وبين الواقع ، لبلوغ الادب الصافي ، ويحاول الطرف الآخر ان يجر الادب الى تقديم الخدمات اليومية المباشرة للبرنامج السياسي . نحن نتاج هذا الواقع ، وهذا الزمن الذي تختلط فيه الانهيارات الواضحة بالولادات الغامضة ، ولا نتوب عن احلامنا مهما تكرر انكسارها . ولا نواجه الازمات التي تلتف حولنا باسقاط الفكرة ، والنزهة في الماضي والتراث ، لأننا لا نكتفي فقط بتحديد المساحة بين الدم والنفط ، فقد اخترنا ان نعتقد ان المستقبـل يولـد من هذا الحاضر ، بالطريقة التي ننخرط فيها في عملية التغيير ، ولا يأتي من ماض يتحول ، في الازمات ، الى سيد الايام . وحين نلاحظ ان الثورة لم تكتب ، بعد ، ادبها الا بالجسد ، فاننا ندرك ان معادلة الفعل – القول ،المترابطة في سياق التجربة ، تنضج لتنتج الادب الجديد . وندرك اننا جزء من الثقافة العربية الوطنية لا جزيرة فيها . لذلك لم نقبل ان يكون صوت « الكرمل » هو صورة الهوية الضيقة ، بل ميدان العلاقة الاعمق بين الكاتب العربي وزمنه ، الذي تأخذ فيه العملية الثورية الفلسطينية شكل كلمة السر العلنية حتى الانفجار

العام . اننا لا نؤسس تيارا ، بقدر ما نشير الى سياق،او مجرى كبير يعطي لمفهوم وحدة الثقافة العربية الوطنية شكلا من الاشكال ، في وقت يتعرض فيه الى اكثر من محاولة تفتيت او وأد ، وهي الثقافة المفتوحة على تاريخها في تعدد مصابدره . وهكذا ، لا نقول ان الشرق شرقي كله ، ثقافيا ، وان الغرب غربي كله ، فنحن لا نعرُف او نعترفْ بشرق واحد وبغرب واحد ، لأننا لا نريد ان نحبس في معنى لم نختره بحرية ، وهكذا ايضا لا نتعامل مع حملة التصدي للغـزو الثقافي الغربي الرائجة في هذه الايام ، بعدما اطلقهـا كراس او كراسان ، الا بقدر ما تستطيع هذه الحملة التمييز بين المصطلحات ، وتحاشي الوقوع في بئر تغلق علينا الافق كله ، وبقدر ما توضع في سياق البحث عن استقلال يرفض التبعية ، ويرفض التآكل معا .

وحين نرى الى انحطـاط بعض مستويـات الثقافـة ، وهيمنـة الطفيليات الطائفية ، عديمة الكفاءة والموهبة ، على غذاء النـاس اليومي او الاسبوعي او الشهري ، فاننا لا نعلن : هنا الازمـة فاهربوا ! بل نضع الظاهرة في عنوانها السياسي الطبيعي ، وننتبه .. ننتبه الى اسلحة الادب ، القادرة على اخفاء خيانتها في ادعاء القداسة وهشاشة الاحلام تحت غطاء الاشمئزاز من السياسة ، اي : من الصراع . لا . لسنا غرباء على اي ارض عربية ، الغرباء هـم الذين يشيرون الى غربتنا باصابع اتهام ، لانهم غرباء عن تاريخهم وعن معاني وجودهـم ، غرباء في موجة عابرة لا يرى فيها اللص غير وجوه اللصوص . ونحن لا نحاول الا قول التناقض ، فليس لنا ان نختار ما يعجبنا من حقب التاريخ ، وقوانين حركة الواقـع ، الـذي لا

نستطيع المشاركة في صناعته الا اذا كنا من نتاجه . واذا كنا لا نستطيع مجاملــة السلفيــة فاننــا لا نرضى الاستقــرار في فوضى التجريبية ، التي لا تريد ان تقول اكثر من تجريبيتها . واذا كنا نشكو التقصير من القدرة على اتقان لغــة النــاس ، في العمليــة الابداعية ، فان ذلك لا يمنعنا من الاصرار على التعبير عنهم لنصل الى لحظة يحقق فيها الادب عرسه الكبير ، حين يصبح الصوت الخاص هوالصوت العام . نعم ، ان للادب دورا ، فهل تتحول هذه الصرخة الى فضيحة . ان للادب دورا . وان انقطاع التفاعل بين النص وبين الذين يتحول النص ، فيهم ، الى قوة ، هو اغتراب الادب الذي يصفق له الآن المبشرون بالهزيمة النهائية لكل شيء . وهنا نستصرخ النقد ، نستصرخه ليسترد الايمان بشجاعته وجدواه ، نستصرخه ليدخل الساحة المستباحة ، نستصرخه ليرسي المعايير التــي اتــاح غيابها للجهل وللثورة المضادة ان تتبطن في ادعاء الحداثة . ندعو النقد الى اعادة النظر ، على سبيل المثال ، في حركة الشعر العربي الحديث التي اتسعت لشن كل الحروب ، ووصلت الى مفترق طرق اعلن ، على الاقل ، وهم وحدتها السابقة . وندعوه الى تمزيق حصانة النص الشعري الذي لا يقبل اداة للنظر فيه خارج ادواته ، فيما يحمل نفسه بكل ما هو خارج ادعائه من حمولة ايديولوجية يحتكر اخفاءها ، ويحرم الناقد او القارىء من اعلانها . ولنســأل عن ديكتاتورية النص . لقد اوصلنا الحياء او الجهل الى درجة صار فيها التقدم يخشى الاعلان عن نفسه . وادنى من ذلك صارت سلامة اللغة تخلفا ، واستقامة الوزن رجعية ، وصار الوضوح عورة ، وصــار

القول ووصول القول همجية . وباختصار ، تقدمت الرجعية ، القادرة على الوقوف يسارا ، بكامل عدة الحداثة الشكلية ، حافلة بكل معاني السلفية . واستطاعت ان تستدرج الآخرين الى اسئلتها في مرحلة انتكاس المعاني العربية الكبيرة ، وعودة ابناء الطوائف الضالين الى طوائفهم ، او تصوفهم ، او رموزهم ، معلنين التوبة عن عمر اضاعته حركات التحرر التي لم تسفر الا عن صعوبات لم تكن متوقعة ، والثورة التي دلت على انها باهظة التكاليف ، وفي مرحلة اجتياح « الثقافة » النفطية اغلبية المنابر والمؤسسات الثقافية والاعلامية ، غير مكترثة باعلان فارق جوهري بين مستوياتها وايديولوجية مصادرها ، لأن تدمير الثقافة والمثقفين هو النتيجة الوحيدة الواضحة لظاهرة « رعاية » النفط للثقافة . هكذا ، تتحدد صعوبة المعركة التي نخوضها في الادب ، وهي انعكاس مباشر او محور لهجوم الرجعية السياسي والفكري ، التي لا تفتقر الى اسباب الافادة من فشل رجعيات التقدم .

وحين نكتب ، ونستكتب ، تحت شعار حرية الابداع فاننا لا نستقطب الا نقاط الضوء ، والبدايات التي بعثرها الانقسام حول فكرة ابسط مقوماتها اننا نريد ان نحرر انفسنا ، وبلادنا ، وعقولنا ، وان نعيش عصرنا بجدارة وكبرياء . وحين نكتب فاننا نعبر عن ايمان بفاعلية الكتابة . من هنا لا نشعر باننا اقلية . نعلن اننا الاقلية — الاغلبية . ونعلن اننا قادمون من هذا الزمن ، لا من الماضي ولا من المستقبل . ونرجو ان تكون « الكرمل » منبرا لهذا الاعلان .

محمود درويش



الحوار

جان جينيه

ولدت في الطريق وسأموت في الطريق

اجرى الحوار سعد الله ونوس

أعترف منذ البداية أن هذا العمل ناقص ، وأنه لن يكتمل أبدا .

أولا ، لأني لم أستطع، إلا في حالات نادرة، تنظيم سياق الأحاديث الطويلة التي دارت بيني وبين جان جينيه ، بحيث تتخذ طابع الحوار المتسلسل أو المتسق . وحين كنت أهيء عددا من الأسئلة المترابطة لتنظيم الحوار ، كان جينيه يعرف كيف يقلب خطتي ، ويمسك مبادرة السؤال . أي أنه كان يقصي ، وبكل كياسة ، إمكانية أن يتحول الحديث إلى حوار للنشر .

ثانياً ، لأن عالم جينيه شديد الثراء ، متعدد الآفاق والمستويات .. وأحاديث كانت تنبثق بصورة عفوية ، ثم تسترسل وفق تداعيات الحديث ذاته ، لا يمكن أن تكشف ثراء هذا العالم ، ومستوياته المركبة إلا إذا أدرجت في ثنايا دراسة شاملة عن أدب جينيه ، وحياته . هذه الدراسة متعذرة الآن ، وحتى لو تيسر لي إعدادها ، فانها ستظل محدودة الأهمية ما لم تترجم أعمال جان جينيه إلى العربية . ومعها دون ريب دراسة سارتر الضخمة عنه « القديس جينيه ممثلا وشهيدا » .

ثالثاً ، لأننا أمام كاتب ، سأغامر وأعرفه بأنه عقل متوقد لا يكف عن تأمل ذاته ، وتأمل العالم حوله . لهذا فان أية لفتة أو ملاحظة عابرة تكفي لأن يهدم كل

إجابة سابقة ، ويعيد صياغتها سؤالا يباغتنا بجدته وطزاجته . « وجينيه ، كما يقول « كلود بونفوا » ، لا يبحث عن حل التناقضات ، بل على العكس ، إنه يؤكدها ، ويستمتع بها »

هذه الأسباب الثلاثة هي التي تحدوني إلى القول بأن هذا الحوار سيظل مقاطع مجتزأة وغير تامة . إنها بقع ضوء تنبش من العتمة بعض زوايا عالم جينيه ، وبعض القضايا الثقافية التي تهمنا .

□

ـ ١ ـ

وقفت السيارة في زحام المساء . امسك جان جينيه مقبض الباب ، وفتحه بسرعة . صاح « جوزي فالفيرد » ، المخرج المسرحي المعروف ، ومدير مسرح جيرار فيليب ، الذي نقلنا من ضاحية « سان دينيس » الى باريس :

ـ انتبه .. لا تنزل هنا ، والا سحقتك سيارة .

اجاب جينيه :

ـ ولدت في الطريق . وعشت في الطريق . وسأموت في الطريق .

احتج فالفيرد :

ـ ومع هذا لن نتركك تنسحق تحت عجلات سيارة .

فعقب جينيه :

ـ وما اهمية ذلك ! ثم حيا فالفيرد بحركة مؤدبة جدا ، ونزل من السيارة .تبعته ، ومشينا وسط الزحام تلفنا رخاوة المساء . كنا نتجه نحو محطة قريبة ليستقل منها القطار . سألته اين يعتزم السفر ، فاجاب :

ـ لا ادري . اي قرية أو مدينة صغيرة بعيدا عن باريس . لا اطيق العيش في باريس . ولكن ما زال ثمة وقت . هل نشرب فنجان قهوة ؟

وكنا نحاذي مقهى تبعثرت طاولاته على الرصيف ، اخترنا اقربها وجلسنا .

[« ولدت في الطريق ..

في ١٩ كانون اول ١٩١٠ ، ولدته ام لم يعرفها ابدا . وملفوفاً بقماط اودعته في دار للايتام . فيما بعد،حين اصبح في الحادية والعشرين من عمره ، أعطي شهادة ميلاد ، وعرف ان امه اسمها غابرييل جينيه . وهذا كل شيء . دار الايتام عهدت بتربية جينيه الطفل الى عائلة ريفية في مورفان . وفي سن العاشرة حدث ما يسميه سارتر في كتابه « القديس جينيه شهيدا وممثلا » ، اهم حدث درامي في حياته . لقد اتهم بالسرقة . وسيق الى اصلاحية الاحداث في ميترى . وفي كتابه « يوميات لص » يصف حالته آنذاك : « كنت اتالم . وعانيت خجلا رهيبا من رأسي الحليقة ، وثوبي الحقير ، وحبسي في هذا المكان الوضيع .. ولكي استطع مواصلة العيش رغم ألمي ، وحين كان وضعي شديد الانطواء .. ، اعددت ، ودون وعي ، نظاما صارما . ويمكن شرح آلية هذا النظام على النحو التالي - ومنذئذ سأستخدمه دائما - . من صميم فؤادي ، سأجيب على كل تهمة توجه الي ، حتى لو كانت باطلة ، نعم .. لقد فعلتها . واصبحت لا اكاد الفظ هذه العبارة ، او اي عبارة تحمل المعنى نفسه ، حتى احس في داخلي الحاجة لأن أصير ما اتهموني به . « .. ثم يقول في مقطع آخر : لقد بدا لي طبيعيا ، وانا الذي رماني اهلي منذ ولادتي ، ان افاقم خطورة وضعي بالشذوذ الجنسي ، وان افاقم خطورة الشذوذ بالسرقة . وخطورة السرقة بالجريمة او الاعجاب بالجريمة . وهكذا رفضت بشكل قاطع عالما كان قد رفضني »] .

ما إن جلسنا حتى اخرج علبة سيجاره ، وهي دائما ماركة « الفهود السود » . أشعل سيجاراً جديداً من عقب السيجار المتلاشي . قال لي :

- يمكنك ان تعتمد على فالفيرد . انه صديق حقيقي . كان قد عرف من صديقة مشتركة هي « بول تيفينين » التي تنقح وتنشر الاعمال الكاملة للمسرحي « انتونين آرتو » ، ان لدي متاعب مع مركز التدريب الذي أرتبط به . وانهم لدواعي بيروقراطية بحتة ، يريدون ان يبعدوني عن باريس . تلفن فورا الى فندقي ، ثم جاء بعد قليل ليأخذوني الى جوزي فالفيرد ، كي يعرفني عليه ، ويطلب معونته . تصرف معي ببساطة ودودة ، وكرم عفوي . ان الكرم يفيض منه بالتلقائية نفسها التي يعيش بها . هو كرم هؤلاء الذين لم يملكوا شيئا ، ويحتقرون ان يمتلكوا شيئا .

● روى لي :

[ـ « ولدت في الطريق .. وعشت في الطريق » مرة واحدة في حياتي . قبضت ثمن احد مؤلفاتي ، واشتريت بيتا بمائتي الف فرنك ، شقة من غرفتين وردهة . انتابتني حالة غريبة.كنت انام في احدى الغرفتين ، فأحس ان الثانيـة وحيـدة وحزينة . انهض من فراشي ، واذهب اليها . الاطفها وأحدثها . كانت حالة من الهياج المكتئب . انوس بين فراغين كلاهما غيور ونزق . عرفت آنذاك اني لم اخلق لاعيش في بيت ، او لأمتلك بيتا . بعد تسعة عشر يوما بعت الشقة ، وبثمنها سافرت الى استامبول ومنها الى اليونان حيث مكثت هناك اربع سنوات . اعيش متنقلا من فندق الى فندق .. وفي السنوات الاخيرة ، ولعلها اجمل سنوات عمري ، عشت مع الفهود السود في جحور امريكا . وعشت في الخيام مع الفدائيين الفلسطينيين »]

تعرفت عليـه اواخـر عام ١٩٧٠ في دمشـق . كان قد جاء ليعيش مع الفدائيين ، ويجمع اكبر قدر ممكن من الوثائق عن القضية الفلسطينيـة . زار المخيمات ، وشاطر الفدائيين حياتهم في القواعد والخيام . انه واحد من اكبر مناصري القضية الفلسطينية في الغرب . او ربما كانت كلمة « مناصر » غـير صحيحة . فهي بالنسبة له قضيته . ومن قبل كانت قضية الفهود السود قضيته . والفرق بين التعبيرين هو اكثر من فرق شكلي في حجم التأييد ، بل يعكس الموقف العميق لجان جينيه من العالم ،وسيتوضح ذلك تدريجيا من خلال المناقشات التي امتدت بعد هذا اللقاء ، واستمرت اياما وأياما اثناء اقامته المتقطعة في باريس عام ١٩٧٤ . ولكن قبل ان استأنف حديثنا في المقهى ، احب ان اشير الى احدى مزايا جينيه النادرة وهي صفاء الذاكرة وحدتها . ففي دمشق التقينا مرتين فقط . الاولى ذهبت والأخ علي الجندي الى فندق سميراميس للترحيب به . مكثنا قليلا ، ودار الحديث عن اتحاد الكتاب .. ومبرر ان يكون هناك اتحاد يجمـع الكتـاب . والثانية ، سهرة توافقت مع ليلة المعراج ، فاضطررنا للانزواء في احدى ردهات الطابق الرابع في سميراميس . كنا اربعة . جينيه ، علي الجندي ، قاسم الشواف ، وأنا ، تحدثنا في السياسة ، والادب والشعر .. وحين التقيته بعد ثلاث سنوات في باريس ، كان يتذكر كل احاديثنا ، من موضوع اتحاد الكتاب .. الى شعر فرلين الذي اختلف جينيه مع علي الجندي في تقويمه .

سألته : الن تكتب شيئا عن القضية الفلسطينية . قرأت المقال الذي نشرته في « النوفيل او بسرفاتور » عن الفهود السود منذ فترة .. وتوقعت بعده ان اقرأ لك بعض المقالات عنالفلسطينيين . لا شك ان ذلك سيفيد قضيتنا جدا .

وجم لحظة ، ثم اجاب :

ـ اتظن ! اما انا فلا اعتقد ان ذلك سيفيد في شيء .

ـ لماذا ؟ ان كاتبا له وزنك وشهرتك يمكن ان يؤثر جدا في توضيح القضية ، اذا لم تجعل قارئك يبدل رأيه تماما ، فانك ستهز على الاقل ، القناعات التي رسختها في ذهنه سنوات طويلة من الدعاية الصهيونية .

ـ تقول اني كاتب له وزن .. هل انت جاد ؟ .

ـ اتريد ان تتواضع . ! كم مرة اعيدت طباعة مؤلفاتك ، والى كم لغة ترجمت ؟

ـ هذا صحيح . ولكن هل تعرف لماذا يشتري القراء مؤلفاتي ، او ماذا يهمهم فيها ؟ (لم اجب ، وتابعت الاصغاء) سأقول لك .. ما يهمهم هو سيرتي الشخصية . الوجه الفضائحي في حياتي هو الذي يشعل فضولهم ، ويدفعهم لشراء كتبي . اما ما عدا ذلك ، فليس لدي اي تأثير حقيقي . لهذا اقول ليس لي قراء . هناك الاف من الفضوليين الذين يتلصصون من النوافذ التي تطل على حياتي الشخصية . يريدون ان يعرفوا ماذا يجري في هذا العالم الاباحي ، الوقح ، الازوتي ، العاري ، ولا شيء اكثر . لقد اصبح مزعجا بالنسبة لي هذا الاهتمام بالشخص ـ الفضيحة . اريد ان يعمني الصمت ، وان ابدأ شيئا جديدا . لا اريد ان يتداول احد اسمي ، او تنشر الصحف شيئا عن عملي .

باختصار .. اريد ان تنتهي هذه الاسطورة .

[« ان تنتهي الاسطورة ..

.. ومن قبل ، كان جل همه كما يعترف في « يوميات لص » هو ان تنجح اسطورته . اي ان ينتزع للعالم السفلي الذي عاش فيه ، عالم الهامشيين من لصوص ولواطيين ومجرمين وسجناء ، شرعية توزاي في جذريتها ورسوخها شرعية العالم الآخر الذي تنظمه القوانين والاخلاق التقليدية . ثم ابعد من الشرعية ، ان يستنبت هذا العالم المظلم جمالية وهاجة تسمو به ، وتجعله يطفح بالغواية . يقول في

« يوميات لص » : « قررت ان اعيش مطاطىء الراس ، وان اتبع قدري في الاتجاه المظلم . الاتجاه المعاكس لاتجاهكم . وان استثمر ما هو نقيض الجمال في عالمكم » . وهذا القرار ، او الاختيار الوجداني الحاسم على حد تعبير سارتر ، لا يتخذ كامل بعده ، وقوته ، الا اذا اعلنه . او بدقة اكثر ، الا اذا انشده متحديا العالم الذي رفضه طفلا وشابا . عبر هذا الانشاد ، يتجاوز القرار محتواه العملي المباشر ، الذي يتبدى في السرقة واللواط والجريمة ، كي يتحول الى اغنية ، جمالها الوحشي يلسع ويغوي ، ورنينها المتوتر الغريب يقلق ويبهر . عبر الانشاد ايضا ، يتخطى « الخارج على القانون » وضعه ، فيغتني ويزدوج بالشاعر . كما تتخطى سيرته الشخصية ملفات القضاء لتنفتح على افق رحب هو الشعر . وهو بداية الاسطورة .

وجينيه لم يفعل ، حين قرر ان يكتب ، الا بناء هذه الاسطورة . اسطورته . وهو يبنيها بداب المتعبد ، ونشوة الوثني الذي يمارس طقوسه الخاصة . ان كتاب « يوميات لص » ، الذي صدر عام ١٩٤٩ ، هو الحركة الاخيرة في نشيد واحد ، مبني كالطقوس على التكرار ، والتصاعد المتوتر . لقد سبقته ، عدا القصائد ، اربع روايات هي : « نوتردام الورود ـ ١٩٤٤ » و « معجزة الوردة ـ ١٩٤٦ » ، و « الموكب الجنائزي ـ ١٩٤٧ » ، و « كوريل مدينة برست ـ ١٩٤٧ » . وفي هذه الروايات كلها ينهل جينيه من موضوع واحد ، هو سيرته الخاصة ، وسيرة الوسط السفلي الذي عاش فيه . ان الشخصيات والاحداث والمضامين تتكرر من رواية الى اخرى ، في ايقاعية تثير الاضطراب ، لكنها لا تثير الملل ابدا . فكل تكرار يدفع السيرة ـ الفضيحة خطوة ابعد نحو تحدي المجتمع القائم ، ويفجر من عتمتها ينابيع جمالية ثرة ، تتالق بها ، وتتسامى . ان الاسطورة تتكامل وتتنجح باضطراد ، يقول « كلود بونفوا » في دراسة عنوانها « جينيه » « ان ادبه يتوضع في منظور واحد ، هو الذي يجعل من العسير ان نفهم بشكل جيد اي واحد من اعماله ، الا من خلال علاقته بالاعمال الاخرى ، وبالرجوع الى حياة المؤلف نفسه » .]

كنت اريد متابعة الحديث عن اهمية كتابته عددا من المقالات عن القضية الفلسطينية ، ولكن استوقفتني هذه العبارات الباترة التي صور بها علاقته مع قرائه . كانت لهجته تقريرية ، وعيناه المؤرتان بالحياة تكسوهما غشاوة اسيانة . لم المح اي تواضع زائف بل على العكس كانت كلماته تنبش ما ادركت فيما بعد انه تناقضه الذاتي العميق . قلت :

ـ منذ ربع قرن كان اقصى ما تريده ، كما ورد في « يوميات لص » هو ان تنجح اسطورتك . فماذا حدث الآن ؟ . هل تشعر ان القراء اساؤوا فهمك ، او ان هذا النجاح لم يحقق ما توخيته ؟

مج سحابة من سيجاره ، وغلغل نظرته الاسيانة في الليل الذي يهبط خلسة ، ثم قال :

ـ انت تتحدث عن « يوميات لص » ، ولكن صلتي بمؤلفاتي انتهت . مذ فرغت من كتابتها انتهت . انها لا تعنيني على الاطلاق . لا احب الحديث عنها . ولا خوض اي نقاش حولها .

ـ ومع هذا فهي مؤلفاتك ، انها تبعة وصلة بينك وبين الاخرين .
ـ لا .. هذا لا ينطبق علي . اسمع .. اتعرف كيف بدأت الكتابة ؟
ـ اعرف انك بدأت تكتب في السجن .

ـ صحيح .. ولكن سأقص عليك كيف تم ذلك . اثناء الحرب العالمية الثانية كنت موقوفا في احد السجون . وكان بين زملائي في الزنزانة واحد يكتب لاخته قصائد بالغة السخف . الا ان الآخرين كانوا يمطرونه حين يلقيها عليهم ، وابلا من الاعجاب والدهشة . فقررت ذات يوم ان اتحدى هذا الدعي ، وان احاول كتابة الشعر . نظمت قصيدتي الطويلة « المحكوم بالاعدام » . وهي قصيدة مهداة لذكرى صديقي « موريس بيلورج » الذي نفذ فيه حكم الاعدام عام ١٩٣٩ ، لانه قتل عشيقه ، كي يسرق منه مبلغا زهيدا من المال . حين قرأتها عليهم ، لم يفهموا منها شيئا ، بل انهمروا علي بالتعليقات الواخزة والسخريات اللاذعة . فماذا كان رد فعلي في تصورك ! شعرت خلاياي تتفتح غبطة ، وملأني استقبالهم المهين للقصيدة زهوا وفرحا حقيقيين .. هذه البداية الشبيهة بالدعاية تختزل تقريبا كل علاقتي بالكتابة . بعدها بقيت اكتب . ولكن لم يكن الامر الا بالنسبة لي . كنت اجد متعة شخصية في الكتابة . وكل ما كتبته لم يكن الا ارواء لهذه المتعة . اما الآخرون فلم يخطروا ببالي ، ولم اسمح لمتطلباتهم وهمومهم ان تنسل الى تلك العلاقة الحميمة التي يتذوقها المرء وهو يعكف على نفسه ، بل وعلى جسده ايضا . كنت اكتب لانتشي ، ولامزق الصلات اكثر فأكثر مع العالم الذي يرفضني وارفضه .

[« وانا اصغي اليه ، شعرت اني انفذ ، ولو على نحو غامض ، الى واحد من التناقضات الاساسية في وضع جينيه . ولكي اوضح هذا الشعور ، كنت بحاجة الى كثير من التركيز ، والى تنسيق افكار مشتتة كانت تخطر دائما في ذهني كلما قرأت واحدا من اعماله . تذكرت استنتاجا قديما بأن جينيه « مخاتل » بارع . وكان قد بلور هذا الاستنتاج في رأسي احد مقاطع روايته « نوتردام الورود » .. يقول : « عالم الاحياء ليس نائيا جدا عني . ولذا فاني ابعده قدر ما استطيع وبكل الوسائل المتوفرة لدي . بهذا الجهد يتراجع العالم حتى يغدو مجرد نقطة ذهبية في سماء مظلمة . وتنفغر بين هذا العالم ، وعالمنا – عالم السجن – هوة هي من الاتساع بحيث لا يبقى ابدا ما هو حقيقي الا قبرنا . حينئذ ابدأ في هذا القبر وجود ميت حقيقي . وباصرار متزايد اقطع واحذف من هذا الوجود كل الافعال ، ولا سيما الصغيرة جدا ، التي يمكن ان تذكرني وبسرعة ، ان عالم الاحياء يتحدد على بعد عشرين مترا من هنا ، تماما خلف جدران السجن . اولا ، انحي من اهتماماتي تلك التي يمكن ان تذكرني افضل من سواها ، انها كانت ضرورية للمشاغل الحياتية المعتادة . فمثلا ان اعقد رباط حذائي ، يذكرني كثيرا اني كنت افعل ذلك في العالم الآخر ، كيلا ينحل حين اجتاز عدة كيلو مترات سيرا على الاقدام . كذلك لن ازرر بنطلوني ، لان هذا الفعل يجبرني على ان ارى نفسي من جديد في مرآتي (...) ولا ينبغي ان يقتصر التحول على شكل الاهتمامات ، وانما على جوهرها . يجب الا افعل ما هو نظيف او صحي . لان النظافة والامور الصحية لصيقة بالعالم الارضي . يجب ان اتغذى من حذر المحاكم . ان اتغذى من الحلم . لا اريد ان اكون جميلا : بل ان اكون شيئا آخر . ان استعمل لغة اخرى . وان اؤمن جديا بأني سجين الى الابد » .

في هذا المقطع ، يتحدث جينيه عن نفسه دون اي مواربة روائية . هو يتخذ قراره باصرار واخلاص لا يتركان مجالا للشك في صدق عزيمته . ولكن هل هو صادق فعلا ؟ امام هذا السؤال تبرز « مخاتلة » جينيه – الكاتب . انه يخاتل نفسه ، ويخاتلنا في آن واحد . فاذا كان قد قرر ان يبتر صلته مع عالم الاحياء ، وان يعيش ميتا حقيقيا في قبر ، او في السجن ، فان الامتداد الطبيعي لمثل هذا القرار يجب ان يكون الصمت المطلق . لكن جينيه يتكلم . انه يعلن قراره بصوت مرتفع . وهذا الاعلان موجه بالضبط الى العالم الذي يريد ان يمزق كل صلة تربطه به . واذن .. فانه يعود فيتواصل معه عبر الكلمات . وبالكلمات يتجاوز القرار دلالته العملية ، ليتحول ، كما قلت سابقا ، دلالة شعرية او ادبية ، بالكلمات ايضا ينشق كما التمزق تناقض مدوخ ليس سهلا تخطيه . وجينيه نفسه يقول في مقطع آخر من

الرواية : « ينبغي ان أكذب لكي اكون صادقا ، بل وامضي ابعد من ذلك . عن اية حقيقة اريد ان اتحدث ؟ اذا كان حقيقيا اني سجين يلعب ـ او يتلاعب بـ ـ مشاهد من حياته الداخلية . فلا تطلبوا اذن اي شيء آخر سوى اللعب » .. اما في رواية « الموكب الجنائزي » ، فانه يصرح : « هذا الكتاب حقيقي ، وهو ايضا دعابة كاذبة » . [

بعد فترة صمت ، حاولت خلالها أن استجمع افكاري .. قلت :

ـ لا ادري .. يبدو لي ان المسألة ليست بهذه البساطة . لا يراودني اي شك في انك كنت تكتب لمتعتك الشخصية ، وان العالم الخارجي لم يكن يعنيك الا بمقدار ما تهينه ، او تزدريه ، ولكن مع هذا فان القضية تنطوي على إشكال شبيه بالفخ . ان كل كتابة ، واعني طبعا الكتابة التي تنشر او تذاع هي مباشرة حوار مع العالم الخارجي .. وحتى لو كان المضمون الجوهري لهذه الكتابة هو رفض العالم ، وتمزيق امكانية محاورته ، فانها في التحليل الاخير ليست الا حوارا معه . ربما كان حوارا شرسا ، لكنه حوار على آية حال . لهذا افكر انك حين بدأت الكتابة ، انزلقت ولو على كره منك الى عملية تواطؤ مزدوجة . فمن جهة ، انت تواطأت مع هذا العالم الذي تعاديه لانك قررت العبور اليه ولو على جسر من الكراهية والاحتقار ، وهو كذلك تواطأ معك ، اذ قبل كراهيتك ، واحتقـارك . واحتضن عبورك اليه ، مستجيبا للحوار .

كان يصغي باهتمام ، وعلى وجهه يرين هدوء وديع . لا يبدو اني اثرت اعتراضا لم يكن يتوقعه . اجاب ببطء :

ـ لهذا لا اريد ان تكون لي صلة باعمالي . او بالاحرى لم تعد لي صلة بها . ان ما تسميه تواطؤا ، وهو شرط كل كاتب غربي ، كان يؤرقني منذ البداية . كتبت فعلا من اجل متعتي الشخصية . ولكن تدريجيا يجد المرء نفسه يدخل في اللعبة ، ويصبح جزءا منها ، ثم يصبح شاقا ان يتحرر من شباكها . اعطوني مكانا ودخلا . وها انذا لا افعل شيئا من ثلاثين سنة الا محاولة الفرار من هذا المكان والانفاق من هذا الدخل . عذبتني هذه المسألة كثيرا ولا تزال تعذبني . (اشعل سيجارا من سيجار) هل تعرف لماذا بدأت دار غاليمار تصدر اعمالي الكاملة عام ١٩٥١ . اي بعد تسع سنوات فقط من بدايتي الكتابة ؟

ـ هل هناك سبب معين ؟
ـ طبعا . في تلك السنة قررت نهائيا التوقف عن الكتابة . ولهذا بدأت غاليمار نشر اعمالي الكاملة .
ـ اكان هذا القرار لانك استنفذت « المتعة الشخصية » ام للخلاص من وضع متناقض ؟
فكر لحظة ، ثم اجاب بما يشبه الخفة :
ـ شعرت انه لم يعد لدي ما اقوله لنفسي .. وبالتالي لم تعد لدي لا الحاجة ، ولا الامكانية لقول اي شيء .. (غامت عيناه في تأمل عميق ، ثم التفت نحوي بحيوية) . سأقول لك شيئا . يستحيل على اي كاتب غربي ان ينجو من عملية « احتواء » النظام القائم لادبه . وكثيرا ما افكر انه ما كان ينبغي ان اكتب ابدا .

[«قال هذه الجملة الاخيرة ، وكأنه يتنهد . في وضع جينيه يبدو التمزق كالجرح الغائر . وهو ينوس موجوعا ونازفا بين الرفض ـ الفعل ، وبين الرفض ـ الكلمة ، يقول : « في معظم الاحيان تضايقني الكتابة . يضايقني ان اكتب ، وقبل ذلك ان اصل الى حيازة تلك النعمة ، التي هي ضرب من الخفة ، والانسلاخ عن الارض ، وعما هو صلب ، او عما يسمى عادة الواقع . ان الكتابة تفرض علي نوعا من الاختلال في وضعيتي ، في الحركات ، وحتى في الكلمات . اما السرقة ، والعيش بين اللصوص ، فانهما يفرضان حضور الجسد والذهن العملي . هذا الحضور الذي يتمثل في الحركات الموجزة ، المحسوبة ، الرزينة ، الضرورية ، العملية . لذلك اذا ابديت بين اللصوص تلك الخفة ، وانتظار ملاك الالهام ، والحركات التي تناديه وتريد ترويضه ، فانهم لن يعاملوني بأي جدية . واذا اخضعت نفسي لحركاتهم وكلماتهم الوجيزة الدقيقة فاني لن اكتب شيئا بعد . اذن يجب ان اختار ، او ان اتناوب .. او ان اصمت . » .. طبعا للسرقة هنا الى جانب معناها الحقيقي ، دلالة رمزية ابعد . انها فعل الرفض ، او الفعل الصدامي مع المجتمع القائم . والنوسان او « التناوب » على حد تعبيره بين الرفض ـ الكلمة ، والرفض ـ الفعل استمر فترة غير قصيرة بعد ان اصبح جينيه كاتبا معروفا . ويخيل الي انه في كل مرة كان يحس فيها بهيولية عمله ككاتب ، كان ينبثق في اعماقه حنين دافق للعودة الى اللص . اي الى التحدي العملي . لقد بدأ الكتابة في السجن عام ١٩٤٢ ، ولكن في عام ١٩٤٨ ، اي بعد ان اصدر كل رواياته ، ومسرحيتي « الخادمات » و « رقابة مشددة » ، وجد

نفسه مرة اخرى في السجن ، يهدده حكم بالمؤبد . يومها توسط لدى رئيس الجمهورية « اوريول » ، لفيف من الكتاب ، وعلى رأسهم سارتر ، فأصدر عفوا عنه . وبعد هذا التاريخ ودع جينيه اللص ، ولم يبق امامه الا ان ينوس بين الكتابة والصمت ، او ان يتجاوزهما الى عمل جديد ... »]

استطرد ، وكان يتابع الفكرة نفسها :

– ان افضل ايامي هي تلك التي تركت فيها الكتابة بحثا عن الفعالية الحية واليومية . في حياتي ما يشبه جزيرتين ، يعمرهما الهدوء والتناغم . هما بالذات الفترتان اللتان قضيتهما مع الفدائيين الفلسطينيين في قواعدهم ، ومع الفهود السود . كان ذلك رائعا بالنسبة لي.كنت اشعر بالوضوح ، وبأنني افعل ما يجب فعله . ثم بدأ يروي لي عن زياراته لقواعد المقاومة ، والايام التي قضاها مع الفدائيين . كان صوته ينبض بالحماسة ، وملامح وجهه تتفتح كشراع ملون . كان يبدو جليا ان عمله مع المقاومة يحقق له انسجاما داخليا مبهجا .

سألته بعد ان روى الكثير من الذكريات والاحداث :

– ما الذي دفعك لمساندة المقاومة ، وتبني قضيتها ؟ اجابني بلهجة حاسمة ، ودون اي خبث :

– لانني عرقي .

– عرقي ! (تساءلت مندهشا ، لا سيما وان كلمة « عرقي » هي اسوأ شتيمة في اوروبا . كما انها دائما سلاح الصهيونية لمحاربتنا وتشويه سمعتنا . اضافة الى انها سلاحها الفعال للابتزاز السياسي منذ نشأتها) .

– نعم انا عرقي ضد البيض . او بكلمة ادق ضد العرق الاوروبي ، ولهذا فمن الطبيعي ان اكون مع كل العروق الاخرى المضطهدة . (فيما بعد سنعود لمناقشة هذه النقطة في سياق آخر ، وبشكل اعمق .. تركته يتابع) ثم اني احس دائما ، وسأستعمل هنا تعبيرا قد يبدو لك غريبا ، احس جسديا اني مع المنبوذين والمضطهدين . وحين يفجرون تمردهم او ثورتهم ، اشعر اني انضم اليهم حسيا ، ثم عقليا بعدئذ .

– هل يعني هذا ان عدالة القضية بذاتها ليست هي التي تحدد موقفك ؟

ـ اسمع .. ما ينبغي ، وما اعتقدت ان علي دائما ان افعله هو تدمير الغرب ، وحضارته . لذلك فاني لا استطيع الا ان اكون مع الحركات التي تحارب الغرب ، وتحاول زعزعته . ان اسرائيل هي اوروبا .. هي الغرب مزروعا في بلادكم . ولهذا فان عدالة القضية في حالة المقاومة الفلسطينية هي بالنسبة لي بداهة .

بعناد ، عدت الح على السؤال الذي بدأنا به الحديث :

ـ ما دمنا نتحدث عن عدالة القضية ، فاني سأعود الى مسألة الكتابة . رغم كل ما قلته فاني ما زلت مقتنعا بانه مفيد كثيرا ان تكتب عددا من المقالات عن المقاومة ، وعدالة قضيتها .

مرة ثانية ، انسدلت على عينيه تلك الغشاوة الاسيانة . اجاب :

ـ قلت لك ، لن يأخذني احد على محمل الجد .

ـ لماذا ؟ ..

ـ لسبب بسيط . لقد كنت دائما ضد اي نظام . ولهذا لن أنجح الان في اقناع القراء حين ادافع عن قيام نظام مهما كان نوعه .

ودفعني بهذه الاجابة من جديد الى دوامة تناقضاته .

ـ ٢ ـ

كنا نسير بين الأعمدة الضخمة التي تحمل شريط المترو قرب محطة « الموت ـ بيكي » ، وكان صليل عجلات المترو يسفعنا بين حين وآخر ، كموجة متطاولة من الارتجاج والصخب . كان جينيه يروي أنه أمضى فترة من خدمته العسكرية في دمشق أبان الانتداب الفرنسي على سورية ، وأنه منذ ذلك الوقت ، وهو يحب العرب ويحن إلى تلك المدينة . سفعتنا موجة جديدة من الصليل ، فتقلص وجهي بصورة لا إرادية . وعندما تخافتت الضجة مبتعدة ، باغتني يسأل :

ـ لماذا جئت إلى فرنسا ؟ ..

لا يرمي السؤال إلى مجرد الاستفسار ، فهو يعلم أني جئت للقيام بدورة

تدريبية في أحد المسارح ، وهو نفسه كان قد ساعدني في تخطي بعض الصعوبات الادارية . ترددت لحظات ، ثم قلت :

– الدورة التدريبية ذاتها لا تعنيني كثيراً . لكنها تتيح لي الفرصة كي أطلع وأتعلم .

– لا يمكن أن تتعلم اي شيء هنا .

سألته ماذا يعني ، فتوقف وواجهني بعبوسه الحزين. قال :

– اسمع ، إن الحضارة الأوروبية تمت وانتهت . إنها الآن في طور الاحتضار أو الموت . فماذا يمكن أن تتعلموا من حضارة تحتضر أو تموت ؟ !

لم يفاجئني هذا الحكم القاطع . فأنا أعلم أن جينيه ينظر إلى الحضارة الأوروبية نظرته إلى جثة تتفسخ . ولكن السؤال هو كيف يمكن أن يفيدنا هذا الحكم في حل إشكالية علاقتنا بالغرب . حاولت أن أستوضح :

– بالنسبة لك من السهل أن تقول ذلك . أما بالنسبة لنا فان الأمر مختلف . إن هذه الحضارة التي تقول إنها تمت وانتهت ما زالت تملك القوة التي تمكنها من هدم استقلالنا والهيمنة على مقدراتنا . ونحن لن نستطيع مقاومتها بكفاءة وفعالية ما لم نعرفها ، ونتمثل علومها . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى علينا أن نعترف موضوعياً بأن هذه الحضارة قد أحرزت خلال القرنين الأخيرين مخزنا هائلا من المعارف والعلوم هو الذي أتاح لها تقدمها وسيطرتها . وأنا أعتقد ، أننا معوزون لكي نبني تقدمنا الخاص إلى استيعاب هذه المعارف ، واقتباسها بما يتلاءم وظروفنا التاريخية .

– ولكن الاقتباس كالترجمة سواء بسواء .

لم أفهم مغزى ملاحظته ، ولكني أحسست نفورا خفياً حيال كلمة ترجمة ، فسارعت أضيف :

– لا .. لا أقصد أن ننسخ الحضارة الأوروبية ، بل أن نتمثل معارفها كي ننقدها ونقاومها ، وبالتالي كي ننجز تقدمنا المستقل .

ـ وهذا يقتضي أن تترجموا هذه المعارف ؟

ـ إذا شئت .

عندئذ ومضت عيناه ، وكأنهما تعكسان ألقا ذهنيا شديد الصفاء . وبدأ يتكلم ببطء موحياً بأن الأفكار تتوالد تدريجيا ، وفي تلك اللحظة بالذات :

ـ هل تعلم أن لكلمتي « ترجمة » Traduction ، و « خيانة » Trahison ، جذرا مشتركا في اللغة الفرنسية ! وعلى المستوى الحضاري ، فاني أعتقد أن كل « ترجمة » تنطوي بشكل ما على « خيانة » . سأحاول أن أوضح فكرتي بالعودة إلى مثل معروف في التاريخ . لقد ترجم القرآن أول مرة إلى اللاتينية ، عام ١١٤٣ م والذي أنجز ترجمته هو واحد من فريق التراجمة الذي شكله « بيير الموقر » لنقل أصول الدين الاسلامي . لقد كان الهدف المعلن لتشكيل هذا الفريق في اسبانيا ، هو تزويد المقاتلين الصليبيين بمعرفة دقيقة عن عدوهم ، ومحاربة الهرطقات التي تهدد الكنيسة . ولكن كنت دائما أتساءل هل كان هذا هو دافع « بيير الموقر » الحقيقي ؟ لا أعتقد . فهذا الدافع المعلن لا يكاد يستر دافعا آخر أعمق ، هو باختصار افتتانه الخفي بالاسلام . لقد كان مدفوعا بغواية باطنية نحو الدين ـ العدو ، وإني أتساءل إذا لم تؤد ترجمة القرآن ، وهي تصوغ وتكشف ذلك الافتتان ، إلى هدم المسيحية ولو جزئيا :

[فيما بعد قرأت دراسة لمكسيم رودينسون عنوانها « الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية » . وفيها يتطرق إلى مشروع بيير الموقر ، ويحاول أن يوضح الأسباب التي تكمن خلف مشروعه ، يقول رودينسون في هذا المقال : « ويلتقي تيار الاهتمام الفكري بالارث العلمي الاسلامي ، مع تيار حب الاستطلاع الذي ساد على المستوى الشعبي ، يلتقي التياران في ذلك الجهد المرموق الذي قام به بيير الموقر رئيس رهبان كلوني (١٠٩٤ ـ ١١٥٦) من أجل الحصول على معرفة علمية موضوعية عن الدين الاسلامي ، ونقل هذه المعرفة لأوروبا . ويمكن أن نتبين عدة اسباب لهذا المشروع الذي يدعو إلى الدهشة . » وما يهمنا هنا هو السبب الأخير الذي يذكره رودينسون بعد عدة أسباب أخرى ، إذ يقول : « ولعل ما كان يدفعه ، وبصورة لا شعورية ، هو فضول متجرد كان يخجل منه ، فكان يخفيه حتى عن نفسه »]

وكانت أفكار جينيه ما تزال تتوالد :

ـ أنت قلت أنك تريد ترجمة أو اقتباس معارف الغرب لكي تنقده وتقاومه . ولكن ما الذي يضمن نجاح خطتك ! إن الاقتباس هنا غالباً ما يؤدي ، وفي غفلة منا ، إلى الافتتان بالآخر . وبالتالي إلى محاولة تقليده ، وفي أسوأ الحالات إلى التماهي معه .

ـ ألا توجد فرصة للتعلم من الغرب دون الوقوع في فخ الافتتان به ؟

ـ ليس وأنتم تعتقدون أن الغرب هو الأقوى والأنضج ثقافة .

ـ ماذا تقترح علينا إذن ؟ ..

ـ أن ترفضوا هذا الغرب ، وأن تبدعوا أنفسكم بأنفسكم .

[في نهاية مسرحية « الزنوج » ينسحب الجميع ، ولا يبقى على الخشبة إلا الزنجي « فيلاج » ، والزنجية « فرتو » . يحاول « فيلاج » أن يعبر لها عن حبه ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا بحركات وصور مستعارة من البيض . تشعر الفتاة بالخيبة .

فرتو : كل الرجال مثلك . إنهم يقلدون . إلا تستطيع أن تبتدع شيئا آخر .

فيلاج : من أجلك أستطيع أن أبتدع كل شيء : ثمارا ، كلمات أكثر نداوة ، نقالة بعجلتين ، برتقالا بلا بذور ، فراشا يتسع لثلاثة ، إبرة لا تخز . أما حركات الحب ، فانها أشد صعوبة . على كل إذا كنت تصرين ..

فرتو : سأساعدك . الشيء المؤكد على الأقل ، هو أنك لن تستطيع أن تغلغل أصابعك في خصلات شعري الأشقر الطويل .

وهكذا فان الزنوج حين يبدؤون باكتشاف ذواتهم الحقيقية ، يجدون أنفسهم مجبرين على إبداع كلمات الحب الأصيلة ، والصور الشعرية المبتكرة . أي إبداع ثقافة زنجية اصيلة.في هذا المنظور ينبغي أن نفهم كلام جينية على الترجمة والخيانة وإبداع الذات . على أن هناك نقطة هامة لم يفت المسرحية أن توضحها . وهي أن بحث الزنوج عن ثقافة اصيلة لم يصبح ضرورة ممكنة إلا بعد أن حطموا ، ولو على مستوى الخيال البحت ، سادتهم البيض .]

أخذنا نرشف قهوتنا بهدوء ، بعد أن انتبذنا ركنا في أحد المقاهي . كان موضوع الحديث لا يزال يلح علينا ، بعد فترة من الشرود والصمت ، بدأ جينيه يتكلم :

ـ للأسف ، لقد لاحظت أنكم موشومون بالثقافة الغربية ، وأنكم تشكلون أنفسكم وفقا للنموذج الأوروبي ، وهذا يعني أن الغرب اصطادكم في فخه الماكر . لقد نجح في أن يصبح مرآتكم ، وأن يحفر في أعماقكم شعورا مستمرا بالنقص حياله . وقد جاءت هزيمة حزيران ، وهي بكل مظاهرها هزيمة أمام « الأوروبي » ، لتعمق شعوركم بالنقص ، وتضاعف حاجتكم لأن تعكس لكم المرآة صورة مرضية . ولكن أية مفارقة ! إنكم تبحثون عن صورة مرضية في مرآة لا يمكن أن تعكس لكم إلا سيماء الضعف والنقص والانسحاق . هذا هو الفخ الذي تتخبطون في حبائله . حين يصبح العدو هو بالذات مرآتكم ومرجعكم في الثقافة والسلوك والطموح ، فاني أتساءل أين وكيف تأملون هزيمته !

ـ ما تقوله يمس النقطة الحساسة والموجعة لدى معظم المثقفين العرب . أنه موضوعنا الأساسي ، أو إشكاليتنا التاريخية كما يسميها عبد الله العروي . ولكن هل يمكن حل مثل هذه الاشكالية على مستوى ثقافي بحت ؟ .. لا أظن . إن جوهر المشكلة يكمن في الوضع التبعي الذي يميز مرحلتنا السياسية الراهنة . وإن تحطيم التبعية ، ومن ثم حل الاشكاليات الثقافية ـ الاجتماعية التي تتوالد ضمنها لا يمكن أن يتم إلا في سياق ثورة جذرية وشاملة .

هز رأسه ، وبعد صمت قصير ، أجابني متأنيا :

ـ مبدئيا أتفق معك . إلا أني أعتقد أن شرط قيام أي ثورة جذرية هو أن تكسروا المرآة الغربية على المستويين الثقافي والنفسي .

ـ لن نختلف الآن على ترتيب الأولويات .

احتد صوته قليلا ، واندفعت كلماته سريعة :

ـ الأولويات هنا أساسية . إن الغرب الذي استمرأ مذاق السيطرة على

الشعوب واستغلالها ، يتسلح بتاريخ من القوة والدهاء كي يحبط أي مشروع ثوري . طبعاً ، أنا أفهم أن الثورة الجذرية في النهاية هي مواجهة الغرب وهزيمته . صحيح أن الثورة ستحل كل الاشكاليات التي تعانون منها . ولكن كيف تقوم الثورة ، وأنتم تتخبطون في لعبة مرايا شبيهة بشباك العنكبوت . اسمع .. هل تعرف أن أهم معوقات المقاومة الفلسطينية ، هو أنها لم تستطع أن تفلت من الفخ الغربي . لقد استدرجها الفخ بكثير من المكر . انظر إلى اهتمام بعض زعماء المقاومة ومثقفيها بما تكتبه الصحف الأوروبية عنهم . أحيانا أحس أنهم يتصرفون وفقا لما يمكن أن يرضي هذه الصحف وقراءها . حتى التصريحات والبرامج السياسية تصاغ أحيانا على هذا الاساس .

[مرة كنا نتغدى عند بول تيغينان ، وكان جينيه هائجا ومنفعلا مثل طفل . كان يحمل راديو ترانزيستور ، ويتابع في كل موجزات الأنباء أخبار المجموعة الفدائية التي اقتحمت احدى السفارات ، وأخذت بعض الرهائن من أجل الافراج عن أحد المعتقلين. غادرت الطائرة باريس .. وصلت إلى القاهرة .. تركت مطار القاهرة .. إلى أين يمكن أن تتجه الآن ؟ كان سعيدا ومتحمسا . لاحظ فتوري فاندفع يقنعني بأن الفدائيين يصبحون أذكى وأدق في عملياتهم . وحين ألمحت إلى الرأي العام ، غضب وقال لي ، وكأنه ينهرني :

ــ هذا الرأي العام عرقي . وهو ضد العرب سواء كانت هناك أسباب أم لا . لا تضيعوا وقتكم في تملقه . ومهمتكم تاريخيا هي أن تقلقوه لا أن تسترضوه ..]

ونتابع الحديث . بعد صمت قصير ، استطرد يقول :

شعار « فلسطين علمانية ديمقراطية » . هذا الشعار لا معنى له ، وهو مستحيل أيضا . إنه يفترض قيام دولة تتأسس على وجود ثلاث مجموعات دينية ، إسلامية ، مسيحية ، يهودية ، ولكل واحدة من هذه المجموعات حقوق مساوية لحقوق المجموعتين الأخريين . إن هذه العلمانية هي ميثاق تعايش أو تسامح بين الأديان الثلاثة ، وليست بناء سياسيا يتجاوز الدين بغية تنظيم المجتمع على أساس مادي وعلمي . هل لاحظت التناقض ؟ العلمانية تبرز بعد أن يقصى الدين نهائيا

عن السلطة . أما في هذا الشعار فان الدولة العلمانية تحدد علمانيتها على أساس ديني ، ومن منطلق أن التشكيلة البنيوية للمجتمع هي تآلف ثلاث طوائف دينية . من هنا التناقض ، والاستحالة أيضاً . وأنا متأكد أن أحد دوافع صياغة هذا الشعار هو إرضاء الغرب ـ إبراز حسن النية ، والتأكيد على أنكم لا تريدون رمي اليهود إلى البحر ـ إنكم ما تزالون تواجهون العدو على الأرض التي يختارها لكم ، ووفق منطق المواجهة الذي يفرضه . في البداية جركم إلى نقاشات عقيمة حول « الحق التاريخي » ، واضطركم لأن تدخلوا في دوامة تاريخ يعود إلى ما قبل ألفي عام . والآن ، حتى مع الثورة الفلسطينية ، فرض عليكم أن تواجهوا المستقبل ببرنامج قاصر يعالج المسألة من خلال ظاهرها الديني فقط . إنكم تقبلون حجة وجود الدولة الاسرائيلية (توحيد اليهود في دولة أساسها المعلن هو الدين) ، لكن مع التوسع في صياغتها حتى تشمل المسلمين والمسيحيين أيضا . لا .. لا . أن يعيش المسلمون والمسيحيون واليهود كمجموعات دينية في دولة واحدة ، ذلك مستحيل ولا معنى له .

يومها لم أناقش جينيه في صحة الشعار ، ودقة كلامه عن مضمون البرنامج الفلسطيني ، وإنما قفزت بسرعة إلى هذا السؤال :

ـ وإذن .. هل تعتقد أن القضية لا يمكن أن تحل إلا بزوال إحدى هذه المجموعات . والأمر يعني هنا ، إما أن يزول يهود إسرائيل ، أو نزول نحن العرب مسلمين ومسيحيين .

ـ حتما .

ألقى الكلمة حادة باترة .. ثم غرق في صمت متأمل تموج فيه سحب الدخان . بعد قليل نفض ملامحه وقال :

ـ أو هناك حل واحد هو الاشتراكية.حين تصوغ المقاومة الفلسطينية برنامجها على أساس الاشتراكية ، ويكون قتالها لتدمير بؤرة الرأسمالية ـ الغربية اسرائيل توضع القضية على مستوى أوضح ، وتزول كل هذه الالتباسات التي تدوخكم . على أن مثل هذا البرنامج لا يمكن أن ينتصر إلا إذا أصبحت الأنظمة العربية اشتراكية بالفعل .

هززت رأسي ، وآثرت ألا أعقب بشيء . شربنا مزيدا من القهوة ، وتشعب بنا الحديث .

□

فواصل فلسطينية

سأنقل في نهاية هذه الفقرة بعض الحكايات الصغيرة التي رواها لي جينيه ، وهو ينبش ذكرياته عن الفترة التي قضاها مع المقاومة الفلسطينية .

■ في إحدى قرى الجولان الحدودية ، دخلنا عند عائلة ريفية . استقبلنا الرجل وزوجته بحفاوة وبساطة نبيلتين . كنا نتناول الشاي حين لاحظت أن صوت المرأة يعلو غاضبا ، وأن الزوج يبدو متضايقا ومرتبكا . سألت مرافقي ماذا يجري ، فقال لي : إن المرأة تعنف زوجها لأنه لم ينخرط بعد في صفوف المقاومة . تقول له : انظر .. هوذا رجل أجنبي يأتي مجتازا آلاف الكيلومترات ليساند الثورة ، في حين ما تزال أنت الفلسطيني تتردد في حمل السلاح ، والانضمام إلى الفدائيين .

في كل ثورة ، المرأة هي دائما العنصر الأكثر جذرية . وفي الثورة الفلسطينية يبدو ذلك بصورة أجلى .

عندما كنت في جرش ، دعتني مجموعة من النساء لزيارة بيوتهن . كن هادئات ، تكسو وجوههن رصانة شجاعة . سرت معهن حتى وصلنا أكواما من الأنقاض والخرائب. قالت واحدة بجدية مؤثرة : « تفضل .. ادخل وتصرف على راحتك » ، ثم اعتلت كومة أنقاض ، وأضافت مشيرة بيدها : « هنا كنا نستقبل الضيوف .. وهنا كنا نفرش وننام . » لا أدري .. اقشعر بدني ، وهن يتحدثن بهدوء ، ودون أي ميلودرامية ، عن بيوتهن التي حولتها قذائف المدفعية إلى أنقاض . أحسست أنهن ينبثقن من حكمة شعبية موغلة في القدم ، أو من تاريخ خطير وفاجع . ببضع كلمات وإشارات رمزية قدمن لي سفر القضية الفلسطينية كاملا .

إن المرأة أكثر ارتباطا بكل ما هو حي وملموس . وهي تجد في عدم التوازن الذي تخلقه الثورة ، توازنا وجوديا أعمق . لهذا أقول إنها أكثر ثورية من الرجل .

آخر مرة زرت فيها الأردن كدت أسجن . عند الحدود الأردنية ـ السورية ، استدعاني ضابط الأمن الأردني إلى مكتبه ، وبدأ يستجوبني . لماذا جئت إلى الأردن . وبمن اتصلت ، وما هي علاقتي بالفلسطينيين .. وفي النهاية سألني : « ما رأيك بالنظام الأردني ؟ » . أجبته : « سأرد عليك السؤال ، وأرجو أن تصدقني الجواب . » عندئذ تهلهلت ملامحه ، وأخذ ينشج باكيا .

■ وصلت إلى بيروت . كان ينتظرني في المطار داوود تلحمي ومعه أحد المسؤولين . ركبنا سيارة ، وذهبنا إلى بيت هذا المسؤول . أثناء السهرة قادنا النقاش إلى موضوع حرية المرأة . أينبغي أن تعطى حرية كاملة ، أم أن شروطها البيولوجية والتاريخية لا تسمح الا بحرية جزئية . كان المسؤول يدافع بحماسة عن الرأي الثاني . وكانت زوجته تجلس معنا ، إلا أنها لم تفه بكلمة ، ولم يسألها أحد رأيها . تدخلت في الحديث ، وطلبت من داوود أن يترجم كلامي حرفيا . قلت « أنا شاذ جنسيا ، ولا أحب النساء ، لكني أتساءل أليس غريبا وشاذا أن نناقش مصير المرأة ، ونقرر نوع وكمية الحرية التي ينبغي أن تعطى لها ، ومعنا امرأة لم يحاول أحد أن يسألها رأيها في هذا الموضوع . »

يا للفضيحة ! انزعج المسؤول ، وتقنع وجهه بالعبوس . بعد تلك السهرة لم يحاول أو لم يشأ أن يلتقي بي "

■ ذات مساء . وفي قاعدة للفدائيين ، اندفع أحد الرفاق يغني ، ثم انضم إليه الآخرون . آه .. أنكر جيداً . كان غناء مفعما بالحرارة والقوة . بين كل الأغاني والأناشيد التي سمعت تسجيلاتها ، لم يكن هناك ما يضاهي غناءهم . بعد ان انتهوا سألتهم ماذا كانوا يغنون ؟ فضحكوا ، وأجابوني .. « إنها أغنية مرتجلة .. هنا في القاعدة تعودنا أن نرتجل الأغاني . » .. أتعلم .. تلك الأغنية المرتجلة هي الابداع الحقيقي . إنها تكنس بأصالتها كل ذلك الفن المتكلف الذي يدعي أنه فن المقاومة . القواعد تجيش بالصحة والابداع . أما حين تصعد السلالم ، وتدخل المكاتب ، فان نبض الثورة يخفت ، وشرايينها تتكلس .

■ كتبت مقالا لمجلة « شؤون فلسطينية » ، لكنهم توجسوا منه . هناك فقرات تمس الدين . لا .. لم أهاجم الدين ؛ بل حاولت أن أبين كيف يكون الدين عاملا معوقا للثورة والتغيير . هنا أيضا يكمن تناقض كبير . لا أفهم كيف تفسر ذلك ! ها هم رجال يريدون تغيير أسس مجتمع قائم ، لكنهم في الوقت نفسه يتجنبون مس الدين ، ألا ترى في ذلك تناقضا لا يفهم ! بعد جدل طويل ، قبلت أن يحذفوا من المقال ما يشاؤون . وبالفعل فقد اقتطعوا منه عدة فقرات .

ـ ٣ ـ

عام ١٩٦٤ ، وفي الحديث الصحفي الوحيد الذي قبل جينيه أن يعطيه ، طرحت عليه مجلة « بلاي بوي » هذا السؤال : « ـ إلى أين تقود حياتك ؟ .. » فأجاب :
« ـ إلى النسيان . إن معظم نشاطاتنا تتصف بالابهام والبلادة اللتين يميزان حالة المتشرد . ومن النادر أن نبذل جهدا واعيا كي نتجاوز حالة البلادة تلك . أما أنا ، فأتجاوزها بالكتابة . »

آنذاك ، كان قد تخطى ، ولو جزئيا ، « المحنة » التي سببتها له دراسة سارتر العملاقة « القديس جينيه ، ممثلا وشهيدا » . فبعد ظهور هذا الكتاب الذي نبش أخفى خفاياه ، وسمره عاريا تحت أضواء فوسفورية باردة ، صمت جينيه ، وتملكه يقين بأنه لن يستطيع الكتابة بعد ذلك أبدا . ويصف جان كوكتو أطروحة سارتر بعبارات لا تخفي نفوره ، وقلقه على مستقبل جينيه الأدبي . « خلال خمسمائة وثلاث وسبعين صفحة ، يشق سارتر ، الذي كمم وجهه ، وارتدى ثياب الجراح البيضاء ، جينيه المخدر والممدد على طاولة العمليات . إنه يفك الجهاز . يعيد تركيبه . ثم يخيط الشق . وها هو جينيه يتنفس حرا . لن يتألم حين يصحو من البنج ، ولكن عندما يغادر طاولة العمليات ، فان جينيه آخر يظل على الطاولة ، وينهض بدوره . على واحد منهما أن يتطابق مع الآخر ، أو أن يهرب . » ولم يكن الصمت الذي امتد أكثر من ست سنوات إلا هذا الهرب الذي توقعه كوكتو . أما

جينيه نفسه فيعلق على كتاب سارتر قائلا : « في كل كتبي كنت أتعرى ، وفي الوقت نفسه كنت أتنكر بالكلمات ، بالخيارات ، بالوضعيات ، وبمشاهد السحر . كنت أرتب أموري بحيث لا أؤذي نفسي كثيرا . أما مع سارتر ، فقد عريت دون أي لطف (...) أمضيت زمنا حتى استرددت عافيتي . تقريبا كنت غير قادر على مواصلة الكتابة . إن كتاب سارتر خلق ــ في داخلي ــ فراغا سمح بنوع من التلف النفسي . وهذا التلف هو الذي أتاح لي التأملات التي قادتني إلى مسرحي . »

حاولت مرارا أن أستدرجه للحديث عن كتاب سارتر وهذه الأزمة ، لكنه كان يتملص مغيرا مجرى الحديث . مرة وجم بضع لحظات ، ثم قال :

ــ ولكن سارتر انتهى منذ عشرين عاما . غرق في لعبة الشمولية ، وضيعته رغبته الشبقة في أن يصبح كاتبا « شاملا » وعالميا . قبل أيام زرتهما ، هو وسيمون دي بوفوار . حدثتني سيمون أن سارتر شرب سبعة عشر كأسا من الويسكي ، وأنه أعلن في نهاية السهرة « أنه الله » . أتدري ماذا كان تعقيب سارتر ! قال لي : « فعلا لقد اعتقدت أني الله . وليست هذه هي المرة الوحيدة التي يسيطر علي مثل هذا الاعتقاد . »

وبدءا من هذه الحكاية كنا ننتقل إلى موقف سارتر المتردد إزاء القضية الفلسطينية ، والعداء المخزي الذي تظهره سيمون دي بوفوار للعرب . ويمتد الحديث بعيدا عن دراسة سارتر ، وازمة الصمت التي تلته .

أكان الجرح هش الالتئام ، ويخشى أن ينكأه الحديث ؟ ربما .. إلا أني سأجازف وأقول إن مسألة التوقف عن الكتابة ، رغم اعتراف جينيه نفسه بالتلف النفسي الذي سببه كتاب سارتر ، تجد جذورها العميقة في التناقض الداخلي ، الذي أشرت إليه في المقطع الأول . النوسان بين الرفض ــ الكلمة ، والرفض ــ الفعل . ويبدو أن جينيه سيظل يتمزق حتى مماته ، لأنه لم يواجه أبدا إمكانية أن يمد جسرا بين هذين المستويين من الرفض . بالنسبة له ، الكلمة والفعالية مجالان متنافران يمكن أن يتناوب المرء بينهما ، ولكن يستحيل أن يمجهما في سياق واحد . وهذا وثيق الصلة بمفهومه الخاص عن الكتابة . فالكتابة ليست لها أية

وظيفة اجتماعية أو سياسية ، وهي في كل الأحوال ليست فعالية يمكن أن تؤثر في الواقع ، وتفعل في التاريخ .

[ـ يحار المرء فيما إذا كنت في مسرحيتك « الخادمات » تدافع عن الخدم ضد سادتهم ، وفيما إذا كنت تقف في مسرحية « الزنوج » إلى جانب السود في صراعهم مع البيض أم العكس ؟ ما أحسسناه هو الشعور بالضيق

ـ أردت فقط أن اكتب مسرحيات ، وأن أبلور انفعالا مسرحيا ودراميا . فاذا كانت مسرحياتي تخدم السود فان ذلك لا يهمني . وعلى أي حال فاني لا أظن ذلك . أعتقد أن الفعل ، والصراع المباشر ضد الاستعمار يخدمان السود أكثر مما تخدمهم سهرة مسرحية . كذلك أعتقد أن نقابة خدم البيوت تفيد الخادمات أكثر مما تفيدهم مسرحية (...) يجوز أني كتبت هذه المسرحيات ضد ذاتي . يجوز أن أكون البيض ، ورب العمل ، وفرنسا في مسرحية « الحواجز » وأني حاولت الكشف عما هو غبي في هذه الصفات ... لكن وظيفة ـ العمل الأدبي ـ لا تهمني .]

ولهذا فان جينيه ينوس بين أن يقاتل مع الفلسطينيين والفهود السود ، أو أن يكتب . أما أن يساوق بين النشاطين فذلك متعذر . ومن هنا فان الكتابة عند جينيه تظل مشروعا قلقا وممزقا بالانقطاعات .

لقد أجاب مجلة بلاي بوي عام ١٩٦٤ بأنه يتجاوز البلادة اليومية بالكتابة . ولكنه عمليا لم ينشر منذ عام ١٩٦١ حين ظهرت آخر مسرحياته « الحواجز » ، سوى بضع مقالات صغيرة ، وملاحظات حول كيفية تقديم مسرحياته ، فهل هي أزمة أخرى ، أم أنه توقف عن الكتابة ؟ كنا في أواسط السبعينات . وكان السؤال يلح علي كلما التقيته .

■

أخذنا نتحدث عن الحلاج ، وكان لا يمل نكره .

ـ كل متاعي حقيبة صغيرة فيها بعض الملابس الضرورية . وأوراق ،

وترجمة ما سينيون لطواسين الحلاج . (وأضيف إليها بعد نلك ألف ليلة وليلة بالعربية ــ طبعة بولاق . أهديتها له فتلقاها كأنها كنز ، وصارت جزءا ثمينا من متاعه القليل .) إني لا أشبع من قراءته . وبعض المقاطع أجـرب قراءتهـا بالعربية .

سألت بدهشة : أتقرأ بالعربية ؟

ابتسم وأجاب : ــ شوية

أضاف : إني أحاول أن أتعلم العربية . أه كم يشغفني أن أقرأ الحلاج بلغته ! (هز رأسه وبدا على وجهه الأسف) ولكن لا أعتقد أن نلك سيتحقق . لقد تعمقت اللغة الفرنسية كثيرا . وهذا ما يجعل تعلم لغة أخرى عسيرا علي . من قبل حاولت أن أتعلم اليونانية ، ولكن لم أستطع أن أقطع شوطا كبيرا .. والآن أحاول تعلم العربية ، إلا أني أعرف أن فرنسيتي تقف حاجزا بيني وبين أي لغة أخرى ..

حديثه عن تعمقه في اللغة الفرنسية وضح في ذهني ملاحظة كانت مبهمة :

ــ على نكر اللغة ، أود أن أستفسر عن نقطة . هل أخطىء إذا قلت إنك تنقد اللغة وأنت تكتب بها ؟

ــ هذا صحيح . وكل كاتب يجب أن يكون موقفه من اللغة نقديا . (لم يشأ ان ينعطف به هذا الاستطراد بعيدا عن الحلاج .. أضاف فجأة) هل قرأت ترجمة ماسينيون للطواسين ؟ ..

ــ لم أستطع قراءتها .

ــ إنها نص بديع ، لكنها لا تغني عن الأصل . لا شك ان نصا كنص الحلاج يفقد الكثير حين يترجم . لكن من الواضح أن الحلاج يفن اللغة وهو يبدعها . إنه يفن الدلالة المتداولة ، ثم يحييها دلالة جديدة ومدهشة .

ــ هذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على النصوص المتصوفة بعامة .

وكانت هذه العبارة بداية لحديث عن التصوف يتوهج بالحرارة والاعجاب . أخذ يتحدث عن اللغة الشفافة ، وأنساق الرموز ، والاستعارات التـي تدمـج

المتصوف بلا نهائية الكون ، والماوراء .. حاول أن يحلل دلالة الوجد ، وعشق الهو ــ الذكر ، وهذا الفضاء السري من الشعر والسحر والشبق المتأجج .

عقبت بعد أن فرغ من كلامه :

ــ هل أقول إنك تبحث في التجربة الصوفية عن ملاذ ، وإنك تكتشف عند المتصوفين القرابة الروحية التي افتقدتها طوال حياة من النفي والفضيحة ؟

ــ التجربة الصوفية غنية جدا . ولا أخفي اهتمامي بها.

ــ ما عنيته أبعد من ذلك . يبدو لي أن اهتمامك بالصوفيين وآثارهم يضمر بحثا عن ملاذ روحي ، ويتوخى استعادة دينية مفقودة .

احتضن ذقنه براحة يده اليمنى ، وغاب في تأمل طويل . حين تكلم ، بدا وكأنه حسم ترددا مربكا :

ــ سأخبرك شيئا لا يعرفه إلا نفر قليل من الأصدقاء . إني أكتب عمل عمري . يبدأ الكتاب من رحلة إلى اليابان . عندما اجتازت الطائرة القطب الشمالي ، وانحدرت متجهة نحو اليابان ، تأججت مشاعري ، وأحسست أني أدخل إلى عالم جديد . كنت أغتسل متخلصا من تراكمات الديانة والثقافة « اليهو ــ مسيحية » . طبعا لم تكن هذه التراكمات صلبة ، ولذا انجرفت بسهولة كقشور من الوسخ السطحي . من هذه التجربة أبدأ كتابي . لكن صيغة العمل مركبة ومعقدة . هناك نص مركزي متتابع ، وحوله متون تتضمن نصوصا أخرى تتقاطع مع النص المركزي ، أو تتوازى معه ، إنها تأملات وشروح يتكامل بها النص المركزي ، وتغني امتداده ودلالاته (بعد فترة أطلعني على البروفات التي حملها من دار غاليمار . هو الذي يصحح تجارب الصف ، لا حرصا على دقة التصحيح فقط ، وإنما لأنه يرفض أن يطلع أحد على كتابه . قطع الورق كبير . وطريقة الاخراج تذكر بالطريقة المتبعة في طباعة « تفسير الجلالين » ، ففي وسط الصفحة وضمن إطار مستطيل ثمة نص ، وحول المستطيل نصوص أخرى صفت بحرف مختلف) .. إن الغاية الأساسية التي أتوخاها من هذا الكتاب هي نقد

الديانة « اليهو ـ مسيحية » ورفضها . وفي السياق أتحدث عن تجارب الشعوب الأخرى ، والثراء الذي يمكن أن يكتشفه المرء في استجاباتها الروحية والسلوكية . كذلك ثمة فصول عديدة عن الفلسطينيين ، والفهود السود ، وحركات التمرد التي تهز وتخلخل العالم اليهو ـ مسيحي . إني أجد متعة كبيرة في كتابة هذا العمل . إنها متعة ذاتية . ولهذا أريد أن يعمني الصمت وألا يتداول أحد اسمي ، حتى أنتهي من هذا الكتاب .

ـ ومتى يمكن أن تفرغ منه ؟

انسدلت على وجهه غلالة من أسى شفاف .

ـ لن أنتهي منه قبل موتي ، أعتقد أنه سيظل ناقصا . وعلى كل لا يهمني الأمر . فأنا أكتب من أجل متعتي الشخصية .. منذ فترة سألني غاليمار الأب : ألن أقرأ كتابك قبل وفاتي ؟ .. فأجبته : لا أظن : إلا إذا حاباني الموت ، واصطحبني قبلك .

تأملت شيخوخته الوديعة ، وأثقلني حزن خانق .

■

فاصل صغير

روى لي ، وكنا نتحدث عن كتابه ، هذه الأسطورة الفارسية القديمة :

« ـ كان في بلاد فارس ملك ، له ولد سيرث العرش بعده . وحين وافت الملك المنية ، وتأهب الغلام وسط الحزن والحيرة للجلوس على عرش أبيه ، جاءه ملاك وسأله :

ـ هل تعرف هذه البلاد التي ستحكمها ؟

أجاب الغلام مذهولا :

ـ لا .. لا أعرفها جيدا . ولا أعرف كيف أمارس الحكم .

فابتسم الملاك وقال له :

ـ إذن تعال معي .

نهض الغلام ، ومضى مع الملاك الذي قاده إلى الجحيم .. وهناك بدأ يعرض عليه صنوف العذاب التي يمتحن بها الناس .

ـ بدأ الشاب يرتعش ، وسأل خائفا :

ـ ولكن من هؤلاء ؟ .. وكيف يتحملون هذا العذاب كله ؟ ..

فأجاب الملاك :

ـ إنك الآن ترى شعبك . هذا هو حال الناس الذين ستكون ملكا عليهم .

سأل الشاب وهو يحس بالهول :

ـ وكيف يمكن أن أخلص شعبي من هذا الشقاء كله ؟ ..

قال له الملاك :

ـ السبيل الوحيد هو أن تتحمل وحدك كل هذه العذابات .

تردد الغلام قليلا ، ثم قبل أن يتحمل كل الآلام وحده . عندئذ رحل الشقاء عن بلاد فارس ، وعاش الناس في عهد ملكهم الجديد عيش رغد وفرح . »

بعد أن أنهى قص الحكاية سألني :

ـ بمن يذكرك الغلام ؟ ..

ـ لا أدري .. ولكن القصة تبدو مألوفة بالنسبة لي .

قال :

ـ ألا ترى أن الغلام هو صيغة مسيح . إن الأسطورة الفارسية تصوغ المسيح ، قبل المسيحية بقرون ! !

■

ـ ٤ ـ

[كتب جينيه في مقال عن الفنان جياكوميتي عنوانه « مشغل البرتو جياكوميتي » هذه الفقرات :

« لا يعمل جياكوميتي من أجل معاصريه ، كما لا يعمل للأجيال القادمة . إنه يصنع تماثيل تذهل الأموات .

لا أفهم ما يسمونه في الفن مجددا . أينبغي أن يكون العمل الفني مفهوما لدى الأجيال القادمة ؟ ولكن لماذا ؟ وماذا يعني أن تفهمه ؟ هل يعني أن تستخدمه ؟ ولأي غرض ؟ لا أرى الغرض . ولكن أرى ـ ولو على نحو غامض ـ أن كل عمل فني ، إذا أراد تحقيق أكمل أبعاده ، يجب أن يهبط ، بصبر وتأن لا متناهيين ، ومنذ بدء اختماره ، عبر الآف السنين ، كي يعانق ، إن أمكن ، الليل الأبدي المعمور بالموتى الذين سيتعرفون على أنفسهم في هذا العمل .

لا .. لا .. العمل الفني ليس موجها إلى أجيال الأطفال . إنه موجه إلى جمهور الموتى اللامتناهي . وهذا الجمهور هو الذي يقبله ، أو يرفضه . ولكن هؤلاء الأموات الذين أتحدث عنهم كانوا أبدا أحياء . أو أنني نسيت . لقد كانوا أحياء لدرجة أنني نسيت ذلك ، وحياتهم لم تكن لها أية وظيفة إلا أن تقودهم إلى هذا الشاطىء الهادىء ، حيث ينتظرون إشارة ـ تأتي من عالمنا ـ ويتعرفونها . »]

قرب محطة ليون للقطارات ، دخلنا مطعما لنتناول الغداء . سيسافر جينيه بعد الظهر . لا فائدة من سؤاله إلى أين . ومتى يعود . فالسؤال سيظل مبتورا بلا جواب . قاعة المطعم واسعة ونظيفة ، لا يحس المرء فيها أنه محشور . النادل شديد التهذيب ، يحيطنا برعاية إيقاعية شبيهة بدقات الساعة . وضع أمام جينيه طبقه المعهود « ستيك تارتار » ، لحمة مدقوقة وبيضة نيئة وكثير من البهارات . ووضع أمامي قطعة الستيك المشوية جيدا . بدأ جينيه يعجن اللحم والبيض بالتوابل ، وصببت كأسين من النبيذ .

قبل أن ندخل المطعم ، كنت أخبره عن العمل المسرحي ، الذي أحضر تدريباته مع أنطوان فيتيز ..

ـ اسم العرض « المعجزات » ، لقد أخذ « فيتيز » إنجيل يوحنا ، وبعض

مقاطع من سفر الرؤيا ، لم يغير شيئا في النص . سيقدم الانجيل حرفيا . لكنه يحاول عبر التقطيع وأداء الممثلين أن يقوض ما هو مقدس ، وأن ينفي المتعالي . لديه التماعات باهرة في نقض النص عبر الأداء . وأعتقد أن العرض سيكون مثيرا وجديدا .

سألني لا مباليا :

ـ ما اسمه ؟ ..

ـ أنطوان فيتيز . ألا تعرفه ؟

ـ لا .. لم أسمع به .

لم أستغرب ، فأنا أعرف أنه لا يبالي بمتابعة الحركة الفنية والأدبية الراهنة . قلت وأنا أعلم أنه لن يهتم :

ـ يعتبر فُيتيز الآن من أهم المخرجين المعاصرين في فرنسا . إن بول تيفينان مهتمة جدا بأعماله ، وهي التي عرفتني عليه . قالت لي إن إخراجه للأم شجاعة كان أهم عمل خلال الموسم الماضي . (ثم أضفت مبتسما) .. وهو أيضا شيوعي .

عيناه رغم حضورهما الحاد يتناوبهما الغياب والالتماع في مجرى من التأمل المتواصل .. غامت نظرته لحظات ، ثم التمعت ، وهو يقول :

ـ الشيوعي لا يمكن أن يكون فنانا .

مع جينيه لا يمكن أن يتجاوز المرء أحكامه بأن يردها إلى أكوام الأفكار الجاهزة ، والدعايات السطحية. بدا التردد على وجهي ، فتابع يشرح فكرته .

ـ إن الفنان يبتدع أو يخلق « الثورة » في الزمن المطلق . وثورته تمتد دائما أبعد مما هو متحقق في الواقع .

سألني إن كنت أحمل قلما . ناولته القلم ، فرسم على ورقة المائدة صورة توضيحية ثم استأنف الحديث :

ـ عام ١٩١٧ نجحت ثورة أكتوبر . ولنفرض أن هذه الثورة تتطور إلى ثورة شيوعية كاملة ، وفقا لقانون زمني معين ، وأن هذه الثورة ستتحقق عام ١٩٩٠ . هذا القانون الزمني لا يمكن أن يكون زمنا فنيا . لأن رؤية الفنان تجاوز مستمر ، وأفق ممتد . لذلك لا بد أن يجد نفسه في تناقض مع الزمن السياسي ، أي مع مجموعة النظم والأوضاع القائمة . الفنان الحقيقي هو الذي استطاع أن يخلق أو يتصور سنة ١٨٥٠ ثورة ١٩١٧ ، وهو الذي يتصور ويستشرف منذ عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ وما يتجاوزها . فيما عدا ذلك ، فهو لا يعدو صوتا باهتا يتساوق مع حركة الآلة السياسية اليومية .

تأملت طويلا اللوحة التخطيطية التي رسمها . رغم الترابط الذي قدم به فكرته ، فان التناقض فيها بيِّن . قلت :

ـ ربما لم أفهم جيدا ما ترمي إليه . أنا متفق معك أن الزمن الفني ينبغي أن يتجاوز الزمن السياسي . ولكن لا أعرف ما هي الضرورة التي تحتم أن يكون الكاتب الشيوعي هو كاتب الزمن السياسي . إن الفنان الذي خلق في عام ١٨٥٠ ثورة ١٩١٩ هو في العمق فنان شيوعي .. ومن أبدع ويبدع منذ عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ هو الفنان الشيوعي وليس سواه ما دام الأمر يتعلق بثورة شيوعية . قل لي إذا وجد الآن شيوعي يخطط بالحلم والرؤية لثورة ١٩٩٠ وما يتجاوزها ، الا يكون فنانا ؟ ..

ـ طبعا يكون فنانا ، ولكن هل يمكن أن يوجد . ! لو وجد فسيصطدم مباشرة مع النظام أو الحزب ، ومهما كان أفق النظام أو الحزب رحبا .

الآن وضعت المسألة على مستوى آخر . إنه هذا المستوى السجالي الدائم حول حرية الابداع في نطاق الحزب أو النظام الاشتراكي .. ولم يكن مثل هذا السجال ليغني النقاش لأن معظم المثقفين الغربيين ، وحتى أكثرهم رفضا وراديكالية ، قد كونوا قناعات ثابتة ، وتيبسوا فيها . وحتى حين يحاول أحدهم أن ينفض هذه القناعات ، فان الاعلام جاهز لكي يفبرك ، وبصورة دورية ، فضيحة حول كاتب أو عالم ، أو فنان .. مع هذا أردت أن أعرف إلى أين سيصل جينيه !

ـ هل تعتقد فعلا انه لا يوجد شيوعي فنان ؟ وأن شرط الكاتب الشيوعي هو أن يمحي متطابقا مع الزمن السياسي ؟ ..

ـ هذا ما يحدث حتى الأن .. إما أن يتطابق ، أو يقهر .

فكر قليلا ، ثم أضاف ..

ـ هناك كاتب ضيع وقته بشكل بائس هو بريشت . في الواقع ماذا فعل بريشت ؟ إذا نحينا أوبرا القروش الثلاثة ، وهي عمله الفني الوحيد ، فانه لم يقل أي شيء جديد . كل ما تضمنته مؤلفاته إنما هو تكرار لأفكار باتت معروفة وواضحة بعد ثورة أوكتوبر . أي أنه اجتر ما هو متحقق عمليا وفعليا .. ومهمة الفنان الأصيل هي أن يتجاوز ما هو قائم .

ـ ولكن ينبغي ألا تنسى كيف كان الوضع في بلاده وفي العالم حين كتب بريشت أعماله . صعود الفاشية ، والحرب ، والوضع العالمي الممزق . إن قيام نظام اشتراكي في روسيا لا يعني أن نلك قد حسم كل شيء بالنسبة للفنان . لن أتحدث الآن عن كشوفات بريشت الجمالية ، وبحثه عن أشكال فنية تتطابق مع المضامين الجديدة . وإنما سأسأل ، وفي نطاق الأفكار بالذات ألا تعتقد أن أدب بريشت هام ومفيد في كل البقاع التي لم تنفجر فيها الثورة بعد ؟ ..

صار صوته نزقا !

ـ لا .. لأن محتوى مؤلفاته أصبح معروفا ، ولا يضيف أي جديد . (صمت لحظة ، ثم أضاف بنزق أشد) إن بريشت يمثل العظيم الزائف ، وقراءته ضياع وقت .

[إن عظمة بريشت الزائفة هي بالذات تفاؤله . وأفكار جينيه حول الأدب هي النتيجة المنطقية ليأسه العميق .

« مرة قلت له : أشعر أحيانا أن هذا المجتمع ـ وكنت أعني فرنسا ـ لا بد أن ينفجر ، وبصورة أعنف من كل الانفجارات السابقة . أن الأمور لا يمكن أن تستمر كما هي . فهز رأسه ، وأجابني بما يشبه الشرود :

ـ ينفجر ؟ .. إنك تحلم . الأفق الوحيد أمام هذا المجتمع ، وأوروبا بعامة ، هو الانحلال . ولكن لا بد من أن ننتظر طويلا .. لن يكون هناك انفجار أو ثورة ، بل انحلال بطيء يتلازم مع نفاد الاحتياطي الذي نهبته وتنهبه أوروبا من العالم الثالث . »

إن فكرة الانحلال هذه هي التي تسد أمام جينيه كل أفق تاريخي ، وهي التي تفرغ الكتابة من كل فعالية إيجابية ، بل وتقيم بينهما تعارضا كما رأينا في مقطع سابق ..

ورغم أن جينيه ينفي أن يكون في أدبه أي هم اجتماعي أو سياسي ، إلا أن دراسة تحليلية عميقة لهذا الأدب ، تكشف أن هذا الهم يشكل أرضية أعماله الأساسية ، ولكن من خلال رؤية يائسة . ولقد درس لوسيان غولدمان مسرحيات جينيه ، وكشف بنفاذ وعمق الأرضية الفكرية والسياسية التي تنهض عليها هذه المسرحيات . إن غولدمان لم يكشف فقط أن هذه الأعمال هي نتاج اجتماعي ولا يمكن فهمها إلا بدءا من الواقع التاريخي ، لكنه وجدا أيضا أن تحليل هذه الأعمال يلقي ضوءا ساطعا على الحالة النفسية والذهنية لشريحة واسعة من اليسار الفرنسي . يقول ، والترجمة ليست حرفية ، « إن مسرحيات جينيه هي في الواقع ثمرة الالتقاء بين (لا) الشاعر تحت البروليتاري الجذرية ، الذي لا يثور على المجتمع الراهن ، كما يقول هو نفسه ، لأنه ليست لديه أية مطالب يقدمها إلى هذا المجتمع ، وبين الوعي المركز بالتحديد على مثل هذه المطالب وعلى الصعوبة المتزايدة التي يواجهها العمال التقدميون والمثقفون الراديكاليون في فرض مطالبهم بالعمل الثوري »

ويرى غولدمان أن أهم عناصر البنية الفكرية والنفسية لشريحة كبيرة من اليسار الفرنسي ، كما تكشفها مسرحيات جينيه هي :

١ ـ التأكيد على وجود تناقض جذري بين الطبقات

٢ ـ الاعتراف باستحالة قهر الطبقة المسيطرة ..

٣ ـ الغواية التي يشكلها نجاح طبقة التكنوقراط الجديدة ... الخ ...

ولأن رؤية الكاتب تصطدم باستحالة قهر الطبقة المسيطرة ، فانها تنكفىء ، مضيعة أفقها التاريخي ، ثم تلتف على نفسها في طقس شعري ـ ديني يكرس اليأس دائريا . « ومسرحية الخادمات هي ديالكتيك اليأس بشكل ساكن » كما يقول غولدمان ..

إن يأس جينيه ، وليس عدم وعيه التاريخي فهو واع جدا كما رأينا ، هو الذي

يجعله لا يرى في العمل الفني إلا جمالية شبه مجانية لا تبالي بالأحياء . وهو الذي يجعله يتناوب بين الكتابة والفعالية .. وهو في النهاية ما يملي عليه أن يرى في تفاؤل بريشت عظمة زائفة ، لا سيما وأن بريشت ، بمقاييس جينيه نفسه ، قد تجاوزه بعيدا في استشفاف الثورة عبر الزمن الفني ..]

بعد أن ناقشنا بريشت في بعض أعماله ، وشرحت له أهمية مثل هذا الكاتب بالنسبة لنا سألته :

ـ من هم الذين تعتبرهم حقا فنانين ؟ ..

ـ ليسوا كثيرين على أي حال .. لا أدري .. إذا حذفنا من الأدب الفرنسي فيون ، وجيراردي نرفال ، ورونسار ، وبعض راسين ، والأعمال الأولى لفلوبير ، وبودلير فماذا يبقى ؟ .. إذا حذفنا هؤلاء ، أعتقد أنه لا يمكن الحديث بعدئذ عن أدب فرنسي .

ـ وبين المعاصرين ؟ ..

ـ مالارميه وبروست فقط .

كان الخيط الذي يجمع مختاراته الأدبية واضحا . لهذا حاولت أن أطرح قضية المعايير ونسبيتها قلت له :

ـ إني أتساءل فيما إذا كانت هناك معايير ثابتة وواحدة لتمييز الفن الأصيل ؟ .. ثم أليست المعايير السائدة الآن هي نتاج ثقافة واحدة بالذات . وأعني الثقافة الغربية . هذه الثقافة هي التي صنعت المعايير وفرضتها ، وهي التي شكلت نمط التذوق وعممته ، حتى أننا وفي مجتمعات متباينة جدا ، نجد أنفسنا سجناء معاييرها ونمط تذوقها .

ـ اصغ إلي .. كل ثقافة تتضمن بالطبع معرفة الثقافة . اذا كنت لا أعرف القراءة فاني لا أستطيع الاتصال بما هو مكتوب مثلا .. وإذا لم يتح لي أن أرى لوحة فاني لا أستطيع تذوق الفن التشكيلي . ربما كانت الثقافة الأوروبية هي السائدة إلى عهد قريب ، لكن الثقافات الجديدة والحضارات الأخرى تكتسب

أهميتها ، وتسترد قيمتها فور اكتشافها . خذ مثلا الحضارة الفرعونيـة ، أو حضارات الشرق الأقصى .

ـ هذا صحيح . ولكن ما يحدد الأهمية التي تكتسبها هذه الحضارات هو المعايير النابعة من الثقافة الغربية . وهذه المعايير ما زالت تتكرس حتى اكتسبت نوعا من القدسية . إنها « طوطم » حقيقي تمجده المدارس والجامعات وكل أجهزة الثقافة . هذا الطوطم تحول في النهاية معيارا ، وموقفا ، ونمطا في التـذوق ، سأعطيك مثلا .. من يجرؤ على القول بأن « أوديسة » هو ميروس رديئة . أنا لم أستطع رغم محاولات عديدة أن أتمها ، كذلك لم أستمتع كثيرا بقراءة الالياذة .

ـ بالنسبة للأوديسة ، أشاطرك الرأي فهي مضجرة . أما الالياذة فقـد هزتني حين قرأتها . عدت ألح على النقطة ذاتها :

ـ ولكن هل وضحت مرمـاي ؟ أتعتقد فعلا أن هناك معايير ثابتة وواحدة ؟ أنا أرى أن المسألة نسبية ، وأننا أسرى قيم ثقافية غير مؤكدة إلا بقوة أوروبا السياسية . ترى هل تعتقد أن الصينيين يمكن أن يقرأوا بودلير كمـا يقـرأه الفرنسيون ..

ـ لا أعرف بأية لغة سيقرؤونه . بودلير لا يترجم . والشعر بعامة لا يترجم . إلا أني متأكد أن بعض أعمال موتسارت مثلا تؤثر في أي انسان ، أينما كان ، ومهما كانت درجة ثقافته .

ـ اعذرني فهذا غير صحيح . إنسان غير مدرب على سمـاع الموسيقـى الكلاسيكية لن يتذوق موتسارت بالسهولة التي تتصورها . إني أفكر بفلاحي قرانا . لو صادف أحدهم موتسارت وهو يفتل مؤشرالراديو فلن يتوقف عنده لأنه لا يتذوقه . أنت نفسك أشرت منذ قليل إلى أن الثقافة تتضمن أيضا معرفة الثقافة .. ومعرفة الثقافة هي حتى الآن ، تمثل الفنون والمعايير الأوروبية في مواجهة أي ثقافة كانت ..

ـ طيب .. إذا ما الذي يجعل رجلا أوروبيا مثلي يتذوق ويتأثر بمعطيات حضارية مختلفة في شكلها وجوهرها . هل رويت لك ما حدث لي عندما زرت متحف

الفاتيكان ؟ .. (أجبته بالنفي ، فتابع ..) اسمع إذن .. لقد دخلت إلى المتحف . هناك طريقة معينة لرؤية الأعمال المرسومة على السقوف . تأخذ مرآة ممددة على عربة ، وتتفرج على الأعمال منعكسة في المرآة . بدا لي ذلك مضجرا . تجولت في المتحف بعد أن أعدت العربة . لا أهتم كثيرا بميكيل أنج ، ولم يكن هناك فعلا ما يثير الاهتمام . فجأة شعرت أن أحدا يحدق بي . هل ساورك هذا الشعور يوما ! أن تحس عينين تراقبانك ، وتغوصان في أعماقك . إنه إحساس يقلق . نظرت .. فوجدت أمامي تمثالا مصريا لأوزيريس . العينان المتأملتان الهادئتان . الوجه السخي والبسمة شبه الساخرة . الجلسة الوديعة التي تسترخي في تأمل حالم ومقلق . كان التمثال من الجرانيت الوردي . سأقول لك فيما بعد ماذا يعني بالنسبة لي أنه من الجرانيت الوردي . المهم استغرقني التمثال ، وبث في أعماقي هزة عنيفة من الانفعال . تحولت الزيارة لحظة باهرة ، وأعود إلى الجرانيت الوردي . لقد عشت طفولتي في منطقة من الجرانيت . ولكن لم ألاحظ ذلك ، ولم يلفت انتباهي وجود الجرانيت رغم أني أعيش وسطه . إلا أن التمثال جعل مادة الجرانيت فجأة واضحة ومرئية وملموسة . إنها موجودة . وهذا هو دور الفن ، أن يجعل المادة مرئية ، أو أن يجعلها واضحة كالبداهة . عندما خرجت من المتحف تساءلت : من هو الذي كان يراقبني ، ويحدق في ؟ هل تعرف ماذا اكتشفت ؟ لا ريب أنه ذلك النحات الذي عاش منذ آلاف السنين ، والذي أبدع هذا التمثال الذي أخفي في إحدى المقابر الملكية لكي يأتي فيما بعد إنسان ما ، يراه ، ويلتقيان في لحظة عميقة وخاصة . كأن آلاف السنين تتقلص لتصبح خطوة قصيرة تفصل بين فنان ومتفرج ، أو مسافة ضيقة هي المساحة النابضة بين عيون تترامق .

.. بعدئذ استطرد يتحدث عن بعض اللحظات المشابهة التي عاشها أمام أعمال أنتجتها حضارات متباينة ، وفي عصور متباعدة . متحف في اليابان ، جامع تاج محل في الهند ، البتراء ، الأهرامات :

ـ زرت مصر أواخر عام ١٩٦٧ . نزلت في فندق سميراميس . كانت القاهرة بعد الحرب خالية من السواح . ركبت تاكسي وذهبت إلى الأهرامات . عرفت أن السائق يخطىء الطريق . فتحت الخريطة وأشرت إلى الطريق الصحيح فاكتشفت

أنه أمي وأنه لا يعرف كيف يقرأ الخريطة ، لحظتها فهمت أحد أسباب هزيمة حزيران . المهم وصلنا إلى هرم خوفو .

ـ ماذا أحسست وأنت واقف أمام الهرم ؟ ..

ـ لا أدري .. لا يمكن التعبير عن هذا الاحساس إلا بالشعر . أو بعمل يحاول أن يكون على مستوى روعة الأهرامات ذاتها .. لا أدري ، هزتني هذه العظمة التي تسترخي هادئة مثل راقصة خيالية .

قال هذه العبارات ، وصمت مستغرقا فيما يشبه الحلم الفني . بعد قليل حاولت أن أربط دورة النقاش :

ـ إذا أردنا أن نعود إلى بداية نقاشنا عن المعايير الثابتة ، فاني أتساءل ماذا كانت تمثل الأهرامات بالنسبة لنا قبل حملة نابليون ، واكتشاف حجر رشيد مفك رموز الهيروغليفية ؟ ألم نكتشفها ونتعلم رؤيتها بالمنظار الأوروبي . ! ومصري لا يعرف المنظار الأوروبي لا أعتقد أنه يراها كما رأيتها أنت .

ـ ولكن هل كانت مصادفة أن نعتبر الأهرامات ومنذ القديم واحدة من عجائب العالم . هناك أعمال فنية لا يمكن إلا أن تترك أثرا كهبة الريح المباغتة على كل إنسان . لا .. ليس الأمرخاصاً بي . هناك قيم جوهرية وثابتة هي التي تحدد أهمية واستمرارية كل عمل فني . هذه القيم هي التي أسميها قيم «الشمولية» .

نظر إلي بعمق ، وأخذت أفكاره تتتابع بحيوية وتركيز :

ـ سأقول لك شيئا . إن الحديث في هذا العصر عن الفروق بين الشعوب وحضاراتها وقبول هذه الفروق ، وهنا في فرنسا مثقفون جادون ويساريون يتبنون هذا القول ويدعمونه ، ما هو في النهاية إلا حيلة أوروبية للحفاظ على تفوقها وإبقاء الشعوب الأخرى في حالة مزرية . إن أوروبا التي بدأت تشعر أن سيطرتها مهددة ، أخذت تلجأ إلى الحيل . فهي تقول للشعوب المضطهدة ، وأحيانا على لسان مثقفيها الكبار . نحن نقبل أن يكون لكل شعب هوية خاصة به ، وحضارة متميزة ، ووجود مستقل . باختصار أننا نقبل أن يكون كل شعب كيانا مختلفا ومستقلا يتغذى من نمط انتاجه وثقافته المحلية ، ولكن بالمقابل لا بد أن تقبل هذه الشعوب

أن تكون أوروبا مختلفة عنها أيضا . فاذا كانت أوروبا غنية ، وصناعية ومرفهة ، فان من الطبيعي أن تقبلوها كذلك ، وأن توافقوا على صورة وجودها تلك . إذا قبلت اختلافك عني ، فعليك أن تقبل اختلافي عنك ، وبالتالي أن تقبل مجموعة الأوضاع التي تنظم علاقاتنا بصورة رابحة للأوروبيين . ذكرت النسبية مرارا في حديثك عن المعايير ، وأنا أفكر أحيانا ، إذا ما نحينا من النسبية جانبها العلمي الرياضي ، ألا يمكن أن تعتبر إحدى الحيل البارعة التي اخترعها الغرب المهدد بسيطرته ، كي يحافظ على مكاسبه وسيطرته على العالم . إني لا أؤكد ذلك ، ولكنها فكرة تستحق التأمل والتمحيص .

فاتني أن أذكر كيف جرنا الحديث عن الفروق ، والشك بوجود معايير واحدة وثابتة إلى تأكيد جينيه بأن « الانسان » واحد كما كان ، وكما هو ، وكما سيكون . إلا أن هذه الفكرة ترتبط بنقاش آخر حول الشمولية والجوهر الانساني الثالث ، وهو موضوع مقطع مستقل .

خرجنا من المطعم ، وأنا أفكر مذهولا بعبارته عن « النسبية » كحيلة عليا يلجأ إليها الغرب لكي يحافظ على سيطرته . في الطريق اشتريت جريدة اللوموند ، واتجهنا نحو محطة القطار لأن موعد سفر جينيه قد أزف .. ألقيت نظرة على عناوين اللوموند ،وضحكت . سألني :

ــ لماذا تضحك ؟ ..

قلت له : ــ إن نيكسون سيزور القاهرة ..

عقب جينيه بأسى :

سيظل تاريخكم نزيفا من الشقاء والدم ، حتى ينضب نزيف البترول .

■

١ ــ هذه المقاطع منتقاة ، وترتيبها اعتباطي . وما تزال هناك مقاطع أخرى لم يتضمنها هذا الجزء المنشور .

٢ ــ توخيت في الفقرات المترجمة الدقة الحرفية ، ولهذا فقد ضاع الكثير من وهج الأسلوب .

شعر

قصيدتان

احمد عبد المعطي حجازي

الاشياء

يبزغُ الشيءُ
في الحلمِ أو في الحقيقةِ
بعد غيابٍ طويلْ
ويفاجئنا
بتفرّده وهْو ملقىً
وقد نبت العشبُ من حولهِ
وتوحَّشَ فيه زمانٌ جميلْ.

ربمّا ظهر الشيءُ في الامسياتِ
كما يظهرُ النورسُ المتشردُ من آخر الافقِ
يضرب في حلمنا بجناحٍ
ويمسح أوجهَنا برذاذ الفصول
أوْ يفاجئنا في النهارِ
ينِدُّ بجانبنا كالعظايةِ
يُفْزِعنا ببريق العيونِ
ويملأ أطرافنا بالذهولْ
وهْو يوجدُ إذ نختفي نحنُ
ثم يضيعُ

ويرجعُ من نقطةٍ في الأفولْ
نازلاً في المكان الذي انسحبت عنه أقدامُنا المستريبةُ
ينسجُ وقتاً خفياً
ويسكن شرنقةً من شعاع ظليلْ
حائطٌ
أوْ بقايا على شاطىء البحرِ
أو ورقٌ يتطايرُ في الريحِ
أوْ
قد يكون المدينةَ هاربةً من وراءِ المسافرِ
أو مُتوجِّهةً نحوه في الوصولْ
وهْو باقٍ
ونحن نَزولْ

باريس ٣١/ ١٠/ ١٩٨١

مصابيح الشوارع

ألمصابيحُ هاربةٌ كالطيورِ
ونحن نطاردُها من نوافذِنا العاليه
حين تأخذنا ضحوة الشمسِ تنأى المصابيحُ
منسيَّةً
ثم تحجبنا غرفُ النومِ
نغشَى نوافذَها فتلوحُ المصابيح عندئذٍ
تتقدمُ حيث يحلُّ الظلامُ
وتأخذ وقفتهَا تحتنا
متألقةً

زاهيةْ .
في اللّيالي الدفيئةِ يأتي السُكارَى
فيستأنِسونَ المصابيحَ
لكنهم يرحلون
وتبقى
تضيءُ لأنفسِها الطرقَ الخالية
وهْيَ في المطرِ المتدفِّقِ تركضُ عاريةً
تَستحمُّ
وتُرخي جدائلَها الشاتيه
حُزَمًا من نِصالٍ مُدبَّبةٍ   تتناسلُ في الريحِ مائِلةً
ثُم ترتَدُّ فوق الحِجارِ شظايا   تفور على بِركِ الضوءِ
هائجةً   ضاريةْ
والمصابيحُ   في غَبَشِ الفجرِ
تنزف أضواءَها الباقيةْ
خِرَزاً يتحدَّرُ مُتَّئِداً كدموع المُهرِّجِ
مختلطاً بالبياض
وبالحُمرة القانيةْ .

باريس ٢/ ١١/ ١٩٨١

شعر

سنة أخرى .. فقط

محمود درويش

أَصدقائي ، مَنْ تَبقّى منكم يكفي لكي أحيا سنَهْ
سَنَةً أُخرى فقطْ
سَنَةً تكفي لكي أعشق عشرينَ امرأه
وثلاثينَ مدينهْ .
سنةً واحدةً تكفي لكي ترتديَ الفكرةُ جسْم السَوْسَنهْ
ولكي تسكن أرضٌ ما فتاةً ما ونمضي نحو بحرٍ ما
وتعطيني على ركْبتها
مفتاحَ كُلّ الامكنهْ .
سنةً واحدةً تكفي لكي أحيا حياتي كُلّها
دُفْعةً واحدةً
أو قُبلةً واحدةً
أو طلقةً واحدةً
تقضي على أسئلتي
وعلى لغز اختلاط الازمنهْ .
أصدقائي ، لا تموتوا مثلما كُنتم تموتون ،
رجاءً لا تموتوا ، انتظروني سَنَةً أخرى ،
سَنَهْ
سَنَةً أخرى فقط ،

رُبّما ننهي حديثا قد بَدَأْ
ورحيلاً قد بدأْ
رُبّما نستبدلُ الافكار بالمشي على الشارعِ
أحراراً من الساعة والراياتِ . . .
هل خُنّا أحَدْ ؟
لنُسَمِّي كُلَّ عصفورٍ بَلَدْ
ونسمِّي كُل أرض ، خارجَ الجرح ، زَبَدْ
ونخافَ الدندنهْ ؟
رُبّما نحمي اللغهْ
من سياقٍ لم نكُنْ نقصدُهُ
ونشيدٍ لم نكن ننشدُهُ
للكهنهْ . .

أصدقائي ، شهدائي الواقفينْ
فوق تَخْتي ، وعلى خصر فتاةٍ لم أذُقْها بَعْدُ ، لم أرفع صلاتي فوقَ ساقيها لربّ الياسمينْ ،
اذهبوا عنّي قليلاً
فلنا حقٌ بأنْ
نحتسي القهوة بالسكّر لا بالدمِ . . أن نسمَع أصواتَيَدَينا وهما تستدرجان الحجل الباكي الينا لا سقوطَ الاحصنهْ .
ولنا حَقٌ بأن نحصي الشرايين التي تغلي
بنار الشهوات المزمنهْ
ولنا حقٌ بأن نشكر هذا الزغب النامي
على الجسم الحليبيّ

وأن نكسرَ ايقاعَ الاغاني المؤمنهْ .

أصدقائي ، لا تموتوا قبل ان تعتذروا من وردةٍ لم تبصروها
وبلادٍ لم تزوروها ،
وأن تعتذروا من شهوة لم تبلغوها
ونساءٍ لم يُعلّقْنَ على أعناقكم أيقونةَ البحرِ ووشمَ المئذنهْ .
لا تموتوا قبل ان نسأل ما لا يسألُ الباقي على الارضِ ، لماذا تُشبهُ الارضُ السفَرْجَلْ ؟
ولماذا تُشبهُ المرأةُ ما لا تُشبهُ الارضُ ، وحرمان المُحبِّين ونهراً من قرنفلْ ؟
ولماذا عرَفُوني
عندما مُتُّ تماما . . عرفوني ؟
ولماذا أنكروني
عندما جئتُ من الرحلة حيّا ؟
يا الهي ! جُثّتي دلّتْ عليّا
وأعادتهم اليّا
وبَنوْها بينهم كالمدخنهْ !

أصدقائي ، شهدائي !
فكِّروا فيّ قليلا
وأحبّوني قليلا
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون ، رجاءً ، لا تموتوا
انتظروني سَنَةً أخرى ، سنهْ .
سَنَةً أخرى فقط
لا تموتوا الآن ، لا تنصرفوا عنّي ،
أحبّوني لكي نشرب هذي الكأس ، كي نعلم ان الموجةَ البيضاء ليست إمرأهْ

أو جزيرهْ . .
ما الذي أفعلُهُ من بعدكُمْ
ما الذي أفعلُهُ بعد الجنازات الأخيرهْ ؟
ولماذا أعشقُ الارضَ التي تسرقُكُمْ مني وتُخْفيكُمْ عن البحرِ ؟
لماذا أعشقُ البحرَ الذي غطّى المُصَلّين وأعلى المئذنهْ ؟
ولمنْ أمضي مساءَ السَبْتِ ،
مَنْ يفْتَحُ قلبي للقطَطْ ؟
ولمن امدحُ هذا القمر الحامضَ فوق المتوسّطْ ؟
ولمن احمل اشياء النساء العابرات الفاتنات القاتلاتِ ،
ولمنْ أحمل هذا الضَجَرَ اليوميّ ؟
ما معنى حياتي
عندما يُسندني ظلي على حائط ظلي حينما تنصرفونْ
مَنْ سيأتي بي الى نفسي ويُرضيها بأنْ تبقى معي ؟
لا تموتوا ، لا تموتوا مثلما كنتم تموتون رجاءً
لا تجروني من التُفّاحة ـ الأُنثى الى سِفْر المراثي
وطُقوسِ العَبَرات المدمنهْ . .

ليس قلبي لي ـ لأرميهِ عليكم كتحيّهْ
ليس جسمي لي ـ لكي أصنع تابوتاً جديداً ووصيّهْ
ليس صوتي لي ـ لكي اقطع هذا الشارعَ المرفوعَ فوق البندقيهْ
فارحموني ، اصدقائي ، وارحموا أُمّ الزغاريد التي تبحثُ عن زغرودة اخرى
لميلاد المرايا من شظيّهْ
إرحموا العُمّالَ في مطبعة الكرملِ ،
والجدران اذ تشتاق للأعشابِ ،
والكُتّابَ في باب الوفياتِ

ارحموا شعباً وعدناهُ بأن نُدخلَهُ الوردةَ من باب الرماد المُرِّ ،
لا تنصرفوا الآن كما ينصرف الشاعرُ في قُبعة الساحرِ ، مَنْ يقطُفُ وردَ الشهداءِ
انتظروا يا اصدقائي ، وارحمونا
فلنا شُغْلٌ سوى التفتيش عن قبر وعن مرثيةٍ لا تشبه الاولى ،
وما أَصغرَ هذا الوردَ
ما أكبرَ هذا الدمَ
ما أجملكم يا أصدقائي
عندما تَغْتَصِبون الارض في مُعْجزة التكوينِ او تكتشفون النبعَ في صخرِ السُفوح
الممكنهْ !

أصدقائي ، مَنْ تبقى منكُمُ يكفي لكي أحيا سنهْ
سنةً أخرى فقط
سنةً تكفي لكي نمشي معا
نُسْدِلُ النهر على اكتافنا مثل الغَجَرْ
ونهدُّ الهيكل الباقي معا
حجراً تحت حجرْ
ونُعيد الروح من غربتها
عندما نمضي معا
عندما نُعلن اضرابا صغيراً عن عبادات الصُوَرْ
فاذا أنتم ذهبتم أصدقائي الآن عني
واذا أنتم ذهبتمْ
وأقمتم في سديم الجمجمهْ
لن أُناديكم وأرثيكمْ ،
ولن أكتب عنكمْ كلمهْ
فأنا لا استطيع الآن ان ارثي أحَدْ

بلداً في جَسَدٍ
او جسداً في طلقةٍ
او عاملاً في مصنع الموت المُوَحّدْ
لا أحدْ
لا أحدْ . .
وليكُنْ هذا النشيدْ
خاتَمَ الدمع عليكم كُلّكم يا اصدقائي الخَوَنَهْ
ورثاءً جاهزاً من أجلكمْ
ولذلكْ
لا تموتوا اصدقائي لا تموتوا الآن
لا وردةَ أغلى من دمٍ في هذه الصحراءِ
لا وقتَ لكم ،
لا ترقصوا الآن هنا
لا ترقصوا . ليس هُنالكْ
مُسْتقلُّون عبيد
أَو عبيدٌ مستقلونَ . . .
لذلكْ
لا تموتوا مثلما كنتم تموتون ، رجاءً ، لا تموتوا
انتظروني سَنَةً أُخرى
سَنَهْ
من تبقّى منكم يكفي لكي أحيا سَنَهْ
سنةً اخرى فقط
سنةً تكفي لكي اعشق عشرين امرأهْ
وثلاثين مدينهْ .
سنةً تكفي لكي امضي الى أمّي الحزينهْ

وأناديها : لِدِيني من جديدْ
لأرى الوردةَ من أَوَّلها
وأُحبَّ الحبَّ من أوّلِهِ
حتى نهايات النشيدْ .
سنةً أُخرى فقط
سنةً تكفي لكي أحيا حياتي كُلّها
دفعةً واحدةً
او قبلةً واحدةً
أو طلقةً واحدةً تقضي على اسئلتي .
سنةً أخرى فقط
سنةً أخرى
سنةْ ! . . .

شعر

رائحة المطر

يوسف الصايغ

المنازل

أيها المحتمي بالمكابَرةِ الطيبهْ . .
خلِّ عنك ملامحكَ المتعبهْ ،
وأستعِنْ بالفضائلْ
ففي ساعةٍ مثل هذي
تضيقُ المنازلْ .

المحبون

القطارُ يسيرُ ،
وفي آخر العرباتِ ، المحبونَ ،
خمسُ أوانسَ ،
خمسةُ فتيانَ ،
خمسُ حقائبْ .

يظلُّ القطارُ يسيرُ ،
ينتصفُ الليلُ . .

يصعد للعرباتِ رجالُ الضرائبْ .

ما يزالُ القطارُ يسيرُ . . .
إختفى في الصباح رجالُ الضرائبْ
وفي آخر العرباتِ عشاءٌ تخلَّفَ من ليلةٍ باردةْ
وخمسُ حقائبْ ،
وآنسةٌ واحدهْ .

العازفون . .

ادفعوا العرباتْ
خيولُ الغَجَرْ
تتعثَّرُ ،
والاغنياتْ
بَرُدَتْ ،
واختفى العاشقونْ .
فيا أيها العازفون الذين أتوا آخر الليلِ ، عودوا ،
لقد رحلَ الراقصونْ .

الزورق

حَدِّقوا حدقوا . .
إنهُ زورقٌ
ضيقٌ
أسودٌ

أزرقُ .
حدقوا مرَّةً ثالثهْ
إنه زورقٌ مرهقٌ . .
إذا مَسَّهُ أحدٌ يغرقُ .

بلل

أمطرتْ ، والقمرْ
وحدهُ يتململُ تحتَ المطرْ .
أرتدي معطفاً واقياً ، ثم أخرجُ . .
كلُّ الشوارعِ مقفرةٌ ، وأنتِ الى جانبي ،
وروحي مبَّللةٌ بالمطرْ .

قمر واحد

إنها السادسهْ .
مساءُ الثلاثاءِ ، بيتٌ كئيبْ .
قربَ نافذتي قمرٌ باردٌ
قرَبَ كوَّتها قمرٌ باردٌ
هكذا :
بيننا قمرٌ واحدٌ ،
وجدارٌ رهيبْ .

النجوم الوحيدة

نجمةٌ راقبتْنَا ،
وكانت وحيدهْ .
نجمةٌ قَرَّبتنا وظلَّت بعيدهْ .
نجمةٌ . .
ضيَّعتنا أخيراً ،
وضاعتْ ،
فلم يبقَ مِنَّا ،
ومنها ،
سوى ذكرياتٍ سعيدةْ .

حلم

الدنيا غائمةٌ ،
وحبيبةُ روحي نائمةٌ
والقهوةُ فوقَ النارْ .

يمتزجُ الانَ ،
شميمُ الحبِّ ،
بعطـر القهوةِ وهي تفورُ ،
ورائحةِ الامطارْ .

شعر

اضع اليد اليمنى على الخد الايمن

مريد البرغوثي

مُمسِكاً قَلَماً
والمساحةُ مفتوحةٌ للقصيدةِ
(تبدو المساحة مفتوحةً للقصيدةِ)
لكنني ، بملامح هادئةٍ
لا تدلّ على ضجّة الموجِ
او رجّة الروحِ
أدرك انّ المساحةَ ضيقةٌ
كيف للبحرِ أنْ يدخل الورقَ الآن ؟

فلتهدأ العاتياتُ قليلاً
لأسمع صمتي وأرسمه صورةً
للحبيبِ
لحاصدة القمح مغمورةً بالسنابلِ ،
للصندل المتآكلِ ،
للداية المتهللة الوجهِ
للكفّ رافعةً حافّة النعشِ ،
للبصمةِ الليلكيّةِ فوق العريضةِ ،
للميجانا يتوجع فيها الرعاةُ

ومن يحرثون المواسمَ تصعدُ أصواتهمْ
كزلازل ناعمة في البراريَ ،
لطابة طفل تنط عن السلك ،
للقهوة المشتهاة على شرفة الجدّ ،
للملصق الخارج الان من جسدٍ
دافىء للجدارِ ،
لمالئة الماء تحت انهمار الرصاصِ ،
لطالبة الثانوية تتقن حرقَ الاطاراتِ
والحبَّ والفيزياءَ
وتحفظ من ذلك التونسي الجميل :
« اذا الشعب يوماً . . . »
وتحمل في الراحة الروحَ ،
للقامة المستقيمة تمشي الى المستبدّ وتدرزه بالقصاصِ ،
وللريشة المستقيمة في مرسم مائل السقفِ ،
للقصفِ نحو الحصون العَدوّةِ ،
للضاحكين من الرتب المُضحكاتِ ،
لسور يشقّقه الوقتُ والعشبُ
مالتْ مداميكُه ، فتماسَكَ حتى تمَاسَكَ إلا قليلا
او انهدَّ فانهدَّ إلاّ قليلا .

هنا ، من هنا
يطلع الذاهبون الى مطلع الضوء ،
من بيننا ، يفتحون المغاليق
« ميّتهمْ لا يموتُ وغائبهمْ ليس يُفقدُ »
يحتملون صفاتِ الزمانِ

حنونين ، بينهم المتهاونُ
والجلف والمتطامن في ثِقل الظلّ
والظرفاءُ
وبينهم الانبياء الذين يقولون ما يفعلون .
يخافون حينا وحينا يخيفون
يبتدئون ولا ينتهون

■

طفلة تتلعثم بين ضيوف المساء .
حدِّثي يا مها
ومها لا تحدِّثُ حينا وحينا تحدِّثُ
ثم تمدُّ أصابعها للضفيرة ، ساهمةً
ومها تغلق الدفتر المدرسي
تشد الغطاء وتطفيء مصباحها وتنام
وفي الصف ترهقها حصة الفيزياءِ
ولكنها في اندلاع الظهيرة
تمشي بطول مظاهرةٍ
ثم تمدّ أصابعها للرصيفِ
وتعلنُ آراءها في الجنودِ وفي النفطِ والاتفاقاتِ
تغدو مها مالها غير لهجتها
ثم تغدو الفصاحة ذاك الحجر !

■

ولَدٌ يقلق الوالدين .
والدٌ يكتم الاعتزاز .

ووالدةٌ لا تبوح بما يخلع القلب حين يغيب الولد .
ولد وله ولع باللعب ،
وله وله بالكتب ،
وحين تباغته نظرة الجد بالارتيابِ
يخادعه بالكَذِبْ .
ناحل ، أجعد الشعر ، في خده شامةٌ
وله شاربٌ من زَغَبْ
وَلَدٌ ،
حين عادوا بجثته
كان في صدره مخزنٌ من رصاص الجنودِ
وفي عينهِ نظرةٌ من عَتَبْ

■

قمر على القدس اشتهى
بنتاً اطلّ على طفولتها بأزرقهِ المفضَّضِ
ثم ضاعتْ
هل مضت كي تطلب الدنيا ـ فتطلبها المباحث ؟
تطلب التعليم ـ يطلبها العريس ؟
وتطلب الأطفال ـ تطلبها القذيفة ؟
ام اصابت حكمة القناص جبهتها ؟
ام اخترعت طريق رجوعها في زورق المطاط
فانفجرت جمالا داميا في العشب ؟
يا قمرا على حيفا
اذا ابصرتَ عشباً أحمر الأوراقِ
فاعلمْ يا جميل الوجه أنك تلتقينا !

قمر على عكّا القديمة يشتهينا
من أي عام كان يعرفنا صغاراً في الأزقّةِ
لا نطيع الأهل ، يزجرنا كبار الحيِّ
عن لعب البنانير التي كانت لنا كنز الطفولةِ
بينما يتوجع القمر الذي ما كان يجهل من يبيع ويشترينا
تركتْ لنا الدنيا منابذَها الشحيحةَ
والسماءُ هي السماءُ وأنتَ أنتَ ولا سواك
وتدورُ
لكنا نراك على المخافر ـ لستَ أنتَ ،
على المشانق ـ لست أنتَ ،
وقد نراك تدور في روما التي لم تلتفت لدموعنا
ومساء باريس المخضب او أثينا
لست انت
فما نسيت دم البنين ولا نسينا
آه يا قمر البنانير الصغيرة
منذ كم عامٍ ونحن ندور حولكَ
نشتهيك وتشتهينا !

■

ذهب الزمانُ بضوئك الرَعَويِّ
منسكباً على ولد وبنت
يركضان على السنابل حين يكتشفان
نغبشة المحبة في مسامهما
وينتظران غلة موسم ، والخاتمين

ودبكةً ترتدّ من اقدام صفّيٍّ الرجالِ
الى النجومْ

ذَهَبَ الزمانُ بصوتك الرَّعَويِّ
منسكباً على مولودةٍ في حضن والدةٍ
تهدهدُها وتطعمها حليب الثّدْيِ ،
قد خَلَطوا المشاهدَ يا عتيقُ
وجاءَنا زمنُ المعاهدِ والمعاملِ
والولادةِ دونما ألمٍ
ودايتُنا / القذيفةُ
أَخرجَتْ من بطن فاطمةٍ وليدتَها
بلا ألمٍ
مباشرة على الانقاض أَردتْها ممزقةً
بلا ألمٍ
فمرحى للكفاءةِ وانقلابِ التكنولوجيا
أو لبئر النفط محمولاً بذيل الطائرة

■

يباغتني النقيضُ
وقد اخاف ، وقد أصارعهُ طويلا
ويظهر لي القريبُ
فاطمئنُّ
يمدُّ كفاً للسلام عليّ
يُتبِعها عناقاً

ثم يتركني قتيلا !

■

طفلةٌ نائمه
انهم يكملون الخطاب
طفلة نائمه
انهم يتقنون الخطاب
طفلة نائمة
انهم يكثرون مع الليل
أعينهم تتلصص من كل باب
طفلة نائمه
بعد كم ساعة يبدأون
علاقتها بارتياد المقابر كل خميس
بباقة زهر ، واسئلة
من سذاجتها قد يطل الجنون ؟

■

مثلَ شيخٍ تعوَّد فَقْدَ البنين
ساهمٌ وطني ، موغلٌ في السنين
كل زيتونة فيه تذكر زارعَها
كل حنُّونةٍ فيه تعرف قاطفها
والمحاريثُ تعرف أثلامها في الحقول .
منذ ان حسرت ماءها عن مداه البحار
وتجلت تضاريسهُ :

رَشّةُ العِطر في زَفّةِ العرسِ
محرمة الراقصينَ
وجرنُ المضافةِ ، نقشُ الحصيرةِ
والصخرُ والنهرُ ، والتربةُ التبرُ
والموتُ والشعرُ ، والنّدُ والوَغدُ
والبَدْ والحَصْدُ ، والتينُ والزيتُ
والفتيةُ النبلُ ، والنسوة الفُلْ
والبائع النذل ، والسُحُب الهُطْل
والحَبْس والذلْ ، والسَهل والتلْ
يُغزَى ويحُتلْ ، لكنّه واقفٌ
واقفٌ وطني !
مثل شيخ تعود في الحرب فقد البنينْ
شامخ . . وحزينْ .

■

أضع اليد اليمنى على الخد اليمين ،
واودّ لو أني أرنُّ الصوتَ في الساحاتِ
لكني أعيد يدي الى ورق القصيدة
صامتاً
وكأنني الراعي وقد ضاقتْ عليه الميجانا !

شعر

البركان العدني

عبد الكريم كاصد

الى رامبو الذي عاش في عدن

أكان الرحيلُ إلى عدنٍ دورةَ البحر ؟ (كالأشنات تقاذفنا الموج . .) نهبطُ في غرفٍ ونغادر ، توقفنا زرقةٌ في الشبابيك ، أغربةٌ تتنزّه وسط المدينة ، رائحةٌ في زقاقٍ قديمٍ ، حوانيتُ تقطر بالزيت ، شمسٌ تدحرج أحجارها وهيَ تنزف حمراء ، لمعةُ ثوبٍ ، ونافذةٌ تتوهّج في الليل يحجبها جبلٌ مظلمُ الشرفات . .

ورامبو يدور ببركانه العدنيّ ، وقد ينطوي بين أشيائه دائراً في المساء ، وقد لا يرى بحره مثل ساريةٍ مائلاً للرحيلْ .

ورامبو النهارات ممزوجةٌ بالظلام ، دمٌ فاترٌ ، مطرٌ يتساقط أسودَ فوق المراكب . رامبو آرتحالٌ وحيدٌ على جملٍ ، خفقُ أشرعةٍ تتفتّح في زهرةٍ . . مَنْ رأى الأبديّة في الماء ، في حبّة الرمل . . ؟

رامبو النهايات برقٌ توهّج عبر الفصول . .

ورامبو إلى عدنٍ ساطَ أحلامه كالشياطين، أوقفها عند منحدرٍ لا تحرّك أعشابَه الريحُ ؛ شمسٌ جحيميّةٌ لا تميل ، وليلٌ كشمسه أسود يرشح فوق البيوت . .

آنحدر !

آنحدر !

وارتميتَ بهاويةٍ

كنت فيها السماءَ الجميلة والنجم ،
كنتَ المطلُّ على صخرةٍ
والمعذّبَ في آخر الليل (منطفىءُ صبرك المتوهج . .)

كالضوء تنسلّ بين الأزقّة (أبوابها نصفُ مفتوحةٍ ، حين تُغلق في الليل ، تهبط كلّ المنازل كالصخر ، يبلعها جبلٌ لا يُرى غيره في الظلام . .) تلوح الصهاريج ، والسلّم المتدلّي إلى القاع كالبئر ، تهبطه النسوة العدنيّات ، يفرشنَ أثوابهن على الرمل ، يرفعن أصواتهنّ الخفيضة ، والبحر يقذف أصدافه ، ‹من ترى يوقف البحر ؟ تشحب نظرتك القرويّة ، تنأى المراكب مثقلةً بالشياطين ، أيّ جحيمٍ رأيتَ . . ؟

المراكب تهوي إلى القاع . . تفتح بركانك العدنيّ ، وتصعد محترقاً في الغناء .

■■

بركانكَ رامبو عرسٌ للرملْ .
شمسٌ للرملْ
ظلٌ للبحر وعشٌ للنارْ
بركانُكَ رامبو ريحٌ أسَرَتْها الأحجار . .
وهاويةٌ للقتلْ

■■

ورامبو أفاق على حُلُمٍ ، واستراح إلى زهرةٍ لا تُظلّ المسافر ، بيتٍ رآه وخاطب أشباحه فيه ، قبرٍ توسّدهُ (يرفع الآن رامبو شعائرهُ . .) يكسر الخطوةَ الحجريّةَ ، ينأى بلا أثرٍ ، بين أسلحةٍ وحروبٍ محمّلةٍ بالبغال . . صدىً لا يردّدهُ الأفقُ حربُكَ رامبو . .

[قصيدة يانيس ريتسوس « القدر المسوّد بالدخان » . المنشورة في العدد الرابع من « الكرمل » هي من ترجمة الشاعر عبد الكريم كاصد] .

شعر

اسميك بحرا اسمي يدي الرمل

خالد ابو خالد

أحب القطارات ، والبحرَ ، مذ عبرتني اليهِ ،
ومن لا يحب .. يمتْ
أحبكِ كي لا أموتْ
وكي لا نموت احترقنا .
وكنا نسينا تفاصيلنا ، وافترقنا
ووجهاً لوجه ضحكنا ، بكينا
على مدن لا ترى ، أو ترانا
ولا غادرت نفسها للوطنْ
وهو من حولنا يختفي ، يختفي . . .
ـ هل تقول الجرائد شيئا عن الطقسِ
ـ لا . . .
فالجرائد مقروءة في المطابعِ ،
منشورة في الشوارع بيضاء ، بيضـــاء ، أو مظلمة
ومشغولةٌ باللهاثِ المخابزُ والارصفة
ومحتلة بالعساكر كالقدسِ ، مأخوذة بالفراغ المدنْ
وحالمة بانتشار السياحة ، مغرمة بالسدى ، راجفة . .
غنٍّ . . وغنّ ، لكي تألف الرعب ، والمذبحة .
وان كان صوتي مثل السكاكينِ . . .

ـ سنعبرُ . .
جئتكَ منذ العباءات ، والشعرِ ،
منذ اختراعِ السجونِ ، ومنذ المحاكمِ ، والذلِّ ،
جئتك من صدأٍ ، وسكونٍ ، ودوامةٍ ، واحتضارٍ
كعصفورة خائفة
ـ واني أجيئك من بيرق كالجناح الوحيدْ . .
ومنذ افترقنا حملتك في صفحة من نحاسٍ ،
وفي صفحة من حديدْ .
وفي صفحة من صخورٍ ، وفي صفحة من غديرْ
وفي صفحة من دخانٍ ،
وفي صفحة من كتاب المسافة والسنديانِ
وفي لغة القبرّةْ
وفي حالة من يباسٍ ،
وفي وقع خطو على ورق الموزِ ، أو في « المخاضةِ » ، والبؤسِ ،
أو إصبعٍ ، وزنادٍ ،
وفي شاهد من رخامْ
وفي الصوت ، والموت ، كنا معا ، في صليل الحدادِ ،
ومالت بنا المركبةْ
الى مطر لم يصل ، أو وصلنـــا
ـ وها أنتِ . . .
نخضرُّ في الوقت ، والوقت من ليلكٍ وانتظارْ
من تعب عاشقٍ واحتمالْ
ومن عنب حامضٍ ، من سؤالْ
ومن ثلج صيفٍ ، ومن لحظة الانفجارْ
هنا القدس . . تأتي الينا السهولْ
فنذهب فيها كجرحين في جرس مثقل يعبران الجبالْ

الى القدسِ ،
والقدس من غبشٍ ، وحوارْ
وان قلتُ : اني أحبكِ ،
قلت كلاماً أليفا
وقلت كلاماً سخيفاً كثرثرة في المقاهي
ويأخذ كلٌّ طريقهْ
لهذا أمزق حنجرتي مرة بيدي ، مرة بالعتابا
وأخرى بخاطرة مُرةٍ ، أو بسيف الظلالْ . . .
وثمة خوف على النيلِ ،
ثمة عقم أصاب القرى والاصيلْ
وثمة أوبئة فرّخت في العواصمِ ، والماء فيها
ومنها يهاجر سكانها ،
ويقتات من لحمها العربي الغزاةُ ،
ويأكل سجانها .
ويحملك الصوت كالصبرِ
ـ خذني كما تأخذ الريح أشلاءها ، وابتعدْ ،
وابتعدْ ،
نهاجر
أم أنت غائبةٌ
غربةٌ
أنت بيروت يا أيها الوطن العربي المخلصُ
بالقتل ، والكلمات التي خاطرت بالرجالِ
إلى حالة بينَ بينْ
وكنتُ وجست منها ، ولكنهم ضحكوا .
وها نحن والقدسُ لكنني الان في البحرِ ،
فارمي ذراعيك حوليَ ، أنت على سفرٍ ،

وأنا موعدٌ ،

والنساء اللواتي قطعن المسافة نحـوي ، رحلن ، وفي شعرهـن
القصائـدُ مضفورة بالغبارْ .
وتلك الحقول التي أزهرت بغتةً ، قايضت حلمها بالقفارْ ،
وتغزل من يأسها أجنحهْ .
أسميك بحراً ، أسمي يدي الرمل ، أو جسدي .
مقفلٌ أول الحلمِ ، قتلٌ ، وآخره مالحٌ .
ثم أصعدُ . .
وعرٌ ، وان المسافة للقدس عمياءُ ، عمياءُ ،
والبحر يفلح عينيه ، يأخذني . آلبحر نبضٌ يجيء ،
ونبض يضيءُ ،
ونبض يعذبنا بالنداءْ .
وأنت تشقين درباً الى القلبِ ،
أنت معلقة بالخواتمِ ، أنت معلقة بالرجاءْ .
وتلقين للقدس نهراً من الحبر ، جيلا من الدمِّ والكبرياءْ
فيغدو الحصى مطراً ، يرتوي ،
والمنافي تصير بلاداً تزوِّد أشجانها بالعتاد .
ـ أود لو أبكي . .
ـ لماذا ؟
ـ لأن العصافير تبكي ، وبي رغبة لا تقاوم
ـ خذني الى قلعة من ضلوعٍ ،
الى قمة في الغمامِ بطائرة . . من حَمامْ .
وخذني ، كطفلين سوف نكون ، فخذني .
ـ كأني سأبكي . .
ـ كفى . .
سوف أبكي كناعورة من عيونٍ ، فاني حزينة .

ـ أود لو أني خلعت قميصي وجلدي ، وعدت صغيراً لأبكي ، وأبكي .
ـ ستبكي اذاً . فاجعٌ ، فاجعٌ يا بكاء الرجالْ
ـ لأني . .
. . . ومحمية بالسناكي القصورُ ، ومهدورة في الرياح التلالْ
ومعذورة بين وأد الصبايا ـ العيون ـ وجرّ الحبالْ .
ومسكونة أنت بالياسمين وبالبرتقالْ .
أتدرين . . ؟ هذا دم من حجرْ ،
وهذا دم من ترابٍ وعشقٍ . .
دم من شجرْ . .
دم من حرير ،
دم من كلامٍ وضوءٍ ،
دم من ورقْ
وهذا الذي تخلعين على شاطئيك عذاب وأحزمة من لهبْ . .
تنشر أحزانها ، وتطير الى جبل من خيالٍ ، ودمعٍ ، وشمسٍ ، وصوتٍ ،
وعشبٍ ،
وقتلى من الناسِ ، والدورِ ، والميجانا ، والصورْ .
ويقترب البحر . .
تبتعد القدس عنا كسنبلة أحرقوا حقلها ،
فتفتش عن شهقة من رصاصٍ ، وأجوبة من غضبْ
ونحن نحاصرُ بين اليبابِ وبين التعبْ . .
ـ تحدَّث قليلاً
ـ تحدَّثتُ ، ماذا تقولين أنتِ . . ؟
ـ سأهمس أني بدونك كنت وحيدهْ
واني أحب النبيذَ ، وهذا المكانَ ، وأرغب لوْ . .
وأود لو أني أقبلك الان ، لكنْ .
. . وأن الذي أدفأ القلبَ ذات مساء شديد البرودة كان قصيدهْ .

ـ وماذا . . ؟
. واني سرقت طعاماً ، وشيئا من الحب يوماً ،
وملعقة من خشبْ .
وأني أخاف من الجوع ، والحقدِ ، أني أخاف اللصوصَ ، وأخشى أبي
وأضيق بكل الليالي الطويلة ، والزيف ، والموعظهْ
واني أحدق في البحر من زمن التوقِ ،
أني أغني ، وأدعوكَ ،
أن بلادي مضيَّعة بين ظل الغزاة وظل الندامة ،
والشك بالامس ، واليوم ، والغد . .
أني مبعثرة بين نافذتي والمرايا
وأني تجاوزت عمري جيلينِ ،
أهرب من عاشقٍ ويدين ،
وأني أعيش حزينهْ . .
وأن العيون التي في يديَّ تغادرني مرتينِ فأبكي
وأخشى الهمومَ الصغيرة .
ـ وأخشى أنا أن أموت قبيل الوصول الى القدسِ
ـ لا
ـ انني في الطريق اليها ، ولكنني خائف من بلاد سأدفن فيها ـ غريبة .
وأخشى عليك الهواء الملوَّثَ ، أخشى عليك المدينهْ
وأخشى على طفلنا أن يموتَ من الحب ، أو من شقاء الطفولهْ
وفي البحر أروقةٌ من ندى .
وللبحر بوابة في الجحيمِ ،
وفي البحر أشرعة أُغرقت في النوىٰ والردىٰ
وللقدس أزمنة لم تجىء . . صوتُها والصدىٰ
وها نحن ، والحلم يكبر ألفاً من السنوات ،
الليالي تضيف اليهِ ، تركبّه ، وهو يكبر في البحر والقدسِ ، يتسع الان

للحب ، والشوقِ ، يبقى صبياً . .
يغازل كتفيكِ ، يركض من وجعٍ ، ويحوِّم حول الفراشاتِ . .
تأتي اليه النوارس حاملةً أنجماً ودماً طرقاً ومباني
وحاملة كتباً وليالي ،
وحاملة قلماً ودفاتر كالغيم ناصعةً ، ثم يمطر من ماسة كالمدىٰ
وأهتف للقلب من فرح :
نلتقي . .
وان شئت هذا ذراعي قلبٌ
ـ أقول لكَ الصدق بي رعشةٌ
ـ كنت في قمقم ،
كنت في طائرٍ ألبسوا ريشه قفصاً ، حنطوا صوتهُ ،
ثم غنى لسجانه ذات يومٍ ، ونام على صوته . . فاختفىٰ .
ـ ثم ماذا ؟
ـ تحسس أوتاره ، وانفجرْ .
ـ سأدعوكَ للرقص هذا المساءَ
ـ قبلتُ ،
فكل البكاء غناءٌ ، وكل الغناء بكاءْ
هو البحر يأتي ، اذاً ، حين نخرجِ للقدس . . تدخل فينا
وتعدو . .
فلا شيء يوقفها . أو يرد لها وجهها
فتواصل أوجاعها الاسئلة .
هنا القدس ما بين قوسينِ ،
رمانة في اليدينِ ، ونافذة في الحصارْ . .
تراوح بين الحجارة ، والنار ان وقّعت موتها . . أشرقتْ . .
وهي تشهد وجه الدمـــار
وتزدرد المدن العربية خبزاً يُغمّس بالمهزلة . .

ومن زعفرانٍ ونارٍ طريقُ حبيبي
ووجهُ حبيبي
وكفُ حبيبي
وصمت حبيبي
وصوت حبيبي
وشَعر حبيبي
وثغر حبيبي
ولون حبيبي
وقامته والرداء
ومثواه في ملصق وبـكاء
مثواه في كأس خمر وماء
ومأتمه فرح في الهـواء
وفي الصدر والزند للقدس صورة .
أسميكِ ،
ماذا تسمين هذا الصباحَ ؟ وهذا الوطنْ . . ؟
وهذا الذي بيننا والسماءْ ؟
وماذا نسمي الشبابيكَ ؟ والور دَ ؟
والليلَ ؟ والقمر اليعربي الحزين ؟
المدى بين ضوئينِ ؟
صوتــينِ ؟
هذا النخيل المسائيّ ؟ والبحرَ ؟ والكلمات التي لم تقلْ ؟
والهديل الجميلْ . . ؟
وماذا نسمي الينابيعَ والانهرَ ؟ الجسر بين السنين ؟ وبين المحالْ ؟
وماذا نسمي مدار الصحارى ؟
ورفّ الحُبارى ؟
آلشعاعَ الظليلْ ؟

وماذا نسمي الصواعق بعد انفجاراتها ؟
والحَريق . . ؟
وماذا نسمي زماناً يجيء ويرحل في ذاتهِ ؟
أو يقيمُ ؟
ويبني له منزلا في العقيق ؟
وماذا نسمي اختناق المناديل في البحرِ ؟
والبحرُ والقدسُ وجهان يستغرقان الرحيلْ
هو البحر مرٌّ ، ومن نبأ كالطيورْ
ومن رحلة فاجأته ، ومن سفر في العويلْ .
هنا القدس . . ليست هنا . ويرد الرمادْ . .
ـ موزعة بين نبل النجوم وموت الشتاءْ . .
معذبة بين بينْ .
معذبة بين بينْ .
معذبة بين بينْ . . .

دمشق ١٩/ ٣/ ١٩٨١

شعر

اخاف عليك

لميعة عباس عمارة

تظنُّ تَفَاوَضَ عنك الذين التقوا ؟
بل تقايض في دمك التاجرانْ
لأن دماءَك أرخصُ
مثل عطورٍ مهرّبة
ولأن دماءَك دائمة الجريان .
أُبدلُ عينيكَ ؟
كيف ؟
وهل كان محضَ عناقٍ تلاقي ذراعيكَ حولي ،
ورعشةُ روحي ؟
وحين تمرُّ الهزيمةُ في جسدي
ويتيهُ على وجهكَ العنفوان .
أُحسُّ كأنّي خلقتُ من الطهر ثانيةً
واغتسلتُ بماء الجنَان .
وهذا الحريرُ المبطّنُ بالمسكِ تحتكَ
ينتفضُ الوردُ فيهِ
كأنّ حوانيت بابل رشّت عليه طلاسمها
قدر ما تشتهيهِ
أُمِرُّ يدي فوق ساقيكَ . . . صدقاً
فكم مرّة جنحت رغبتي ان أُمِرَّ يدي فوق ساقيكَ . . .

تسلمُ لي . . .
ولو عدتَ لي مرّةً دون ساقين
هل سأحبكِ اكثر ؟
أخافُ عليكَ
اموتُ عليكَ
وأحتاج
اشتاق دوماً اليك
وما بيدي
او يديكَ
أحدّقُ فيك
وأعلم قد لا أراك . . .
تغمرني غيمةُ الحزنِ
لكنّ صوتك يبعدُها . . .
ويعاودني الخوف حين اكونُ بعيده
لأني أرى كلَّ ارضٍ تسيرُ عليها محطةَ قتلٍ جديده
والقاكَ : مبتسماً ، عاشقاً ، لا تبالي . . .
فيسقط خوفي ، كما يسقط الزهرُ من شجرِ البرتقال .
أموتُ عليك
وأحنو عليك
كأني التقطتك للتوِ من نهر دجلة في المهدِ طفلاً غريرا ،
وحباً أخيرا ،
فما كلَّ يومٍ تجود السماء
بأطفالها الانبياء
أموت عليك ،
واغدو انا طفلةً في يديك .

شعر

كانت تتجوّل في المرآة

فواز عيد

ابريقٌ من زيت الزيتون
يصبُّ الفجر على الآفاق
أزرق ،
أخضر .
كانت ترتاع بثوب الليل على العتبهْ
تعطيه المعطف ،
آخرَ ما في ليلة حب مرتقبهْ
فتأملها . .

تغدو وتروحُ مبللةً
بشتاءٍ ولىٰ منذ زمنْ .

فدنا منها . .
كانت بستاناً بين يديه ،
وفاكهةً من فيْءٍ، من شجنٍ ، ونعاس .
حين اختلطا ـ وجهاً وملامحَ ـ

فانتبهت بدمشقَ الريحُ الغربيهْ

واكتظت في الفجر الساحات

ببقايا ورد الليل به يمضي العشاقُ العشاق .

ودمشق تمرّ بذاكرة الفجرِ المصبوب على الآفاق .

كانت لدمشق مساءات أولىٰ

وتسلّقُ دالية رعناء ،

وأقواس ، ورواق .

وشفاه صغرىٰ ضاحكةٌ

تتموج نهراً ،

خاصرةً بيضاء . . تهِمُّ بها أغصانٌ

ونوافذُ عليا ساهرةٌ للنهر ،

أو الخطوة تأتي بتلفُّتِ أشباحٍ ورفاق .

■

كانت تتجول في المرآةِ

كضاحيةٍ جذلىٰ ،

وفتاة في العشرين .

وجدٌ صيفيٌ كان لها

وشفاهٌ تكتنز الصيفَ الريفيَّ الغضَّ إلى « كانون »

وحديقةُ ليلٍ مختصرٍ ـ عيناها إن مرّت

طيرْا سفرٍ . .

مرّا بالفجر على الشطآن .

ونمرّ بشرفتها صبحاً ، ونمرّ ضحىً . .

تفاحتها لم تسقط بعدُ إلى أحدٍ

بنتُ السلطان .

وهرمنا بمرور الايامِ ،
مرور قصائدنا الاولىٰ
بتنهدنا تحت الشرفهْ
وزمان الحرب أتىٰ . . وزمان مرور أكاليل الزنبقْ
في الصبح تمرّ ،
تمر ضحىً
فتطلُّ دمشقُ من الشرفاتِ ،
أميرةَ حزنٍ
من خزف مكسور .
وتمرُّ توابيتُ الاسفنج ،
تمر أكاليل الزنبقْ
ـ هذا مَنْ كانت خطوتُهُ تأتي في الليل معاتبةً . .
تتريثُ . . يأخذها الميدانْ
ـ هذا مَنْ كان يناولني أوراق قصائدهِ الاولىٰ .
ـ هذا من كان شبيه أخي
ـ هذا من كان حبيبَ الفجر على العتبهْ .

شعر

الصمت/هو

وليد خازندار

١ ـ الصمت

في مكانِها زهرةُ الصبّار ،
في إنائها
كعادتها
دوٰن ماءٍ .
في مكانهِ الكرسيُّ ،
رمادياً
في الزاوية ،
عليه منفضةُ السجائرِ
والسجائرُ المطفأةُ .
الملاءاتُ لم تزل في مكانها
مشوَّشةً
هادئةً
والبابُ المواربُ ، الذي طالما تهامسْنَا خلفَهُ ،
لَّما يزلْ مواربأً .
يا الهي . .

لَكَمْ تغيرَ كلُّ شيء
لَكَمْ تغيرَ كلُّ شيء .

٢ ـ هو

دونما نبوءةٍ أو معجزةٍ
دونما توقُّعٍ من أحد ،
بل وسط دهشةِ الجميعِ ،
جميعِ من ساوموه في الغرفة المضاءة :
زحف على يديه ،
وعلى قدميه ،
بطيئاً
باتجاه الشرفة المعتمةِ .
وهناك ،
وحيداً ،
إسترسلَ في عواءٍ طويل .

الواقعية ام الواقع ؟

فيصل دراج

تحديد المفاهيم الأدبية ليست مهمة سهلة ، وتتراكم الصعوبة عندما يكون المفهوم ملتبساً في ولادته ، ومثقلا بركام التأويلات ، التي تعزز الالتباس . والواقعية هي أحد المفاهيم التي لازمها التباس الولادة ، وضباب التأويل . وعندما يغيم المفهوم ، ويعوزه الوضوح ، يسلك السؤال الباحث عن الوضوح سبيله الصحيح أو « الموهوم » ، فيعود الى التاريخ ، ويفتش في سطور النظرية ، ويقارن بين التاريخ والنظرية ، إلى أن يعثر على الاجابة أو شبه الاجابة ، فيعود الى السؤال ويصوغه من جديد . وفي قول التاريخ تصبح الواقعية مقولة تاريخية ، ومنهجا ذا أصول ؛ لم تخلق من الوهم ، وان كان الوهم قد أساء تأويلها أحيانا . واذا جانبنا الوهم وساءلنا النظرية عن حقيقة الواقعية ، عثرنا على جواب ، يعيد ، في نقصه أو كماله ، الحقائق الى نصابها : الواقعية تصور مادي للعالم ، يقبل بمادية الواقع ويرفض « الحقائق المتعالية » ، يتعامل مع ما هو تاريخي ويترك اليومي العارض ، يشير إلى « الانسان » وإن كان لا يعتبره جذرا ، يأخذ باللغة اليومية المتطورة ويبتعد عن اللغة الميتة ، ويبني العالم في أشكال متعددة الأبعاد ، تحتضن المباشر واللامباشر ، الواقعي والمتخيل ، الواضح والرمزي ، لكنه ، في أبعاده ، يعتبر الواقع المادي هو مرجعه الأول . فالواقعية نظرية وتاريخ ، او نظرية تكونت في التاريخ ، تشير الى عصر التنوير كبداية ، والى القرن التاسع عشر كذروة للمسار . مع ذلك ، فان هذا التحديد لا يستنفذ الاسئلة ، وان كان يحدد جهات الاجابة : يقول مفهوم التمرحل التاريخي ان فترات الواقعية « الصافية » لا وجود لها ، فكل فترة تجمع في حدودها اكثر من نهج ، وأكثر من مدرسة ، وإن كان أحدها مسيطرا وطاغيا . ويقول تايخ الأدب ان الأعمال الواقعية « الصافية » لا وجود لها أيضاً ، فكل عمل يظل ملوثا في نقائه ، كما يقول هذا التاريخ ان المنهج يظل اضيق من الأعمال التي تنتمي اليه ، أو تصنف فيه ، فكل « كاتب » يحتفظ بـ « فرديته » ، وخصائصه ، حتى عندما يقبل قانعا بمنهج معين . لهذا يمايز « البعض » بين الواقعية كمنهج وكتصور للعالم ، وبين الأعمال الأدبية ـ الفنية « الواقعية » وفي تمايزه يقول إن الممارسة تفيض أبداً على ضفافها النظرية .

وفي هذه الدراسة ، لا نسعى الى « إعادة الأمور الى نصابها » ، بل نحاول ، وفي حدود معينة ومتواضعة ، إلقاء الضوء على تاريخ الواقعية ، والتعريف ببعض أصولها ورموزها ، أصول بعيدة ، ورموز غائبة وحاضرة ، لا تزال تحرضنا على السؤال والمساءلة ، والتحريض على السؤال هو برهان كاف على حضور الفكر وحركته .

الواقعية والتاريخ :

إذا كان سؤال الواقعية يبدو ، في الظاهر ، طليقا الى حدود التسيب ، فان التحديد النظري يقضي بغل السؤال ، وبسحبه الى الشرط التاريخي ، الذي سمح باطلاقه كسؤال ، وقضى بممارسته كاجابة . ومهما تشجر السؤال ، فان اجابته تظل قائمة في زمن تراجع المسلمات اللاهوتية ، وتقدم الواقع كممارسة معاشة تبحث في سببيتها ، أي في الزمن الذي سمي بعصر النهضة . وقد يقول البعض ان الواقعية في « تسيبها » قديمة قدم الواقع المعاش ، وان واقعية الأدب لا تنكر إلا ويذكر معها هوميروس ، وشكسبير ، وبالتالي فان صراع النزوعات الواقعية ، واللاواقعية ، في الأدب ، تساوق في مساره صراع المادية والمثالية الموغل في قدمه . لكن هذا القول لا يساوي شيئاً ، لأن هوميروس لم « يصنف » في « تيار الواقعية » الا بعد ظهورها ، ولان كل منهج فكري لا يرتقي الى مقامه المعترف به الا في زمن تاريخي يفرضه كمنهج ، اي ان المنهج ، من حيث هو شكل تعامل معين مع الواقع ، يخضع أولا الى شكل محدد من التغيرات الاجتماعية . وإذا اعتبرنا الواقعية منهجاً ، فان هذا الاعتراف لا يستقيم الا باعتراف آخر يتعامل مع التاريخ أولا ، فكأن الاعتراف بالتاريخ هو الشرط الذي لا غنى عنه من أجل الاعتراف بالأشكال الفكرية التي تولد فيه ، وتموت أيضاً .

إن الاقتراب من الواقعية ، في حقل الأدب ، يشترط الاقتراب من الحقل العام للواقعية ، إذ انها لم تجد تعبيرها في الأدب إلا بعد أن عبرت حقولا اجتماعية أخرى ، أو لنقل إن وصول الواقعية إلى الأدب كان إشارة موازية ، او لاحقة ، لدخولها الى ممارسات اجتماعية أخرى . ومهما كانت أشكال الوصول والممارسة ، فان الواقعية تظل مقرونة ، بشكل عام ، بالثورة البرجوازية في مسارها الذي لم يكن ملكيا ابداً ، والذي بدأ بحلم « تسيد الانسان » ، ثم أخطأ جهة القصد ، وتراجع الى قيود الحسابات الباردة . وعندما نضع الواقعية في إطارها الزمني ، فاننا نرى فيها حصيلة لتراكم تاريخي من « التجربة والمعرفة » ، او نرى فيها مستوى معرفيا مشروطاً بشكل معين من العلاقات الاجتماعية ، تبدأ بالدولة ، أو الدولة ــ الأمة ، وتنتهي ، أو لا تنتهي ، بالمجتمع وبالفرد ، أو بتصور المجتمع والفرد . ولنا أن نقول ، هنا ، إن المناهج ، أو « المدارس الفكرية » ، لا تولد نقية ، ولا تنبثق بمعزل عما سبقها ، إذ أنها تبدأ بالحركة في زمن سابق عن زمانها الرسمي ، وحتى في زمانها التالي ، تظل مشوبة ، و « مختلطة » ، رغم « صفائها » في المنظور النظري المعادل لها . يقول « سيدني فنكلشتين » : « إن فن العصور الوسطى الأوروبية هو أساسا فن كنسي أو ديني . ولكن حتى في هذا الفن بذرت الحبوب التي

ستزدهر في الفن الواقعي والقومي العظيم في عصر النهضة »[١] ، أما زمن الازدهــار ، أو « الازهرار » فجاء في زمن تشكل المجتمعات ، وتحول الفن الى علاقة اجتماعية ، « إذ أن اعظم فترات الفن ازدهاراً هي تلك الفترات التي تأتي عندما يتمكن الفن من أن يقوم بدور رئيسي في الحياة الاجتماعية ، ويصبح حلبة للمناقشة العامة حول الأفكار والآراء في الحياة القديمة منها والجديدة »[٢] ، لكن تحول الفن الى « حلبة » للمناقشة والمساءلة يفصح عن تكسر الاجابات المحفوظة ، وعن تحرر العقل الطليق الرامي الى تحقيق ذاته ، وعن تراجع التعاليم التي تسكت اسئلة الواقع المعاش باجابات غيبية ، لا تعترف بالواقع اصلا ، لذلك فان « الواقعية التي ظهرت في فن القرن الخامس عشر ، وهي تدرس الحياة في أبعادها الخاصة ، كانت تسير في موازاة مع نهضة العلم . فهذه الفترة التي كانت فترة نهضة الصناعة والتجارة والاستكشاف كانت أيضا فترة اكتشاف علمي »[٣] .

مثل « الاكتشاف العلمي » تحريراً للعقل ، وإعادة اعتبار له ، لكن ثنائية العقل/العلم مست صورة المجتمع ، والانسان الذي يعيش فيه ، مثلما مست صورة الطبيعة ، والعقل الذي يحاول ان يفك رموزها ، أي أن صعود العقل ، في كشوفه العلمية ، جاء محايثا لنزوع عقلنة علاقات المجتمع في شرطها الجديد . ومجتمع « العقل » يقبل بالشعب ، وبالانسان وبالحرية . لهذا قلنا إن وصول الواقعية الى الادب ساير وصولها الى السياسة ، والاقتصاد ، وكل المواطن الاخرى.: « فمن الناحية الواقعية نجد أن الحركة المتقدمة العظيمة لفن عصر النهضة ، في إيطاليا ، قد نشأت من دورها الشعبي والاجتماعي » ، حيث مثلت « أناسا حقيقيين تكتنفهم الحياة العضوية ، ومع ذلك فهم أكثر عظمة من الحياة »[٤] . ومن دون أن ندخل في التفاصيل نقول ، إن الواقعية هي منهج يحتكم الى العقل في علاقات اجتماعية تنزع الى العقلانية ، وتقبل بالتجريب والخطأ ، وتتوسل الاجابة من التجربة ، وتطبق المنهج على الشؤون العلمية ، وتسعى الى « كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية »[٥] ، وتبتغي من الكشف والعــرض المنفعـة المباشرة ، بعد ان تضع بين قوسين كل « الكآبة اللاهوتية » ، وكل « مبادىء الاخلاص والصدق في الأخلاق المسيحية » .

نهضت الواقعية ، واكتسبت ملامحها ، إذن ، في شرط تاريخي يسمح باقتراب الفكر من الواقع ، وبمساءلته ، سعياً وراء إجابات غائبة ، وإطلاق العقل وراء المجهول يعني اطلاقه في فضاء غائب القيود ، وعامر بالحرية ، وفي هذا الفضاء بدأت واقعية الأدب والفن . ونقول بدأت لأنها لم تعرف شكلا واحداً ، وانما عاشت أشكالا مختلفة موافقة ، بشكل أو بآخر ، تقلبات « الزمن الجديد » ، بدءاً من أحلام عصر التنوير الذهبية ، وانتهاء بسعير الرأسمالية . ومهما كانت تقلبات الزمن ، وتعددية الاشكال ، تظل الحرية ، في النظر والممارسة ، هي المرجـع الأساسي الذي سمح بظهور الواقعية في مصائرها المتعددة ، إذ أن الفن ، كما الأدب ، يستدعي الحرية أولا من أجل تكونه وتحقيق تحولاته وانتاج اثره . ولقد استطاع عصر النهضة ان يمنح الفن حريته ، وأن يرفع « قبضة اللاهوت عن الفن كلية » ، وان يكسر « القيود العقلية للتصوير اللاهوتي » ، وبذلك وصل الفن الى موطن جديد ، بعد أن كان خادماً للاهوت ، وأداة طيعة « تعيد تفسير العقيدة الدينية » .

إن تحقق الفن في الحرية هو أثر لانتقاله من مدار الثوابت الخالدة الى ارض الواقع المتجددة، ولانزياحه من عالم الأطياف والمثل الى عالم المشخص والجزئي ، فكأن عصر النهضة يقول لنا : إن حياة الفن هي في ارتباطه بحركة الحياة ، وفي دخوله الى واقـع العلاقـات الاجتماعية ، حيث « يخسر » قداسته الأولى ، و « يربح » معناه الحقيقي ، أي يدور في التاريخ كعلاقة اجتماعية ، ويمارس تاريخه الخاص ، فتجد « الكلمة معنى وجودها » ، وتقترن الصورة الفنية بعقل يسعى الى تجسيدها ، ويتحرر الفنان من رموز تصبو الى الغيب .

ولقد نتج عن انتقال الفن من عالم المثل إلى عالم الواقع تغير جذري في علاقاته الجمالية ، وفي « دلالالته الاخلاقية » ، اذ أن هذا الانتقال كان يعني ، أيضاً ، نزول الفن من الصور العالية الى الشوارع الشعبية ، مترجماً بذلك اللحظة الديمقراطية للأدب والفن ، ومشخصاً ، ايضا ؛ دورهما في رسم الواقع ، والتدخل في علاقاته .

وكما نرى ، فان رصد الواقعية يفصح بالثناء عليها ، وينطق باطراء الزمان الذي وافقها ، مع ذلك ، فان صعود الواقعية لم يبتعد عن صعود مجتمعها البرجوازي المتناقض ، فحملت تناقضه ، وسارت على مسافة منه ، حيث اخذت اشكالها الخاصة بها ، فنظر بعضها إلى تراجع الواقع الجديد ، وأدرك المسافة بين الواقع الموجود والواقع المنشود فارتد الى الرومانسية . واكتفى بعض آخر بوصف ظواهر الامور ، فذهب في النزعة الطبيعية ، وبقي شكل ثالث يرصد الواقع في علاقاته الداخلية ، متابعا ومعمقا دلالة الواقعية ، وخالقاً في متابعته اشكالا فنية « تقص » سببية العلاقات الاجتماعية . إن رصد زمن الواقعية لا يهدف الى تحديد لحظـة ميلادها ، بقدر ما يهدف الى اظهار لحظة صعودها ، إذ انها لم تولد نقية ، ولم تتطور نقية أيضا ، بل كانت في صعودها ، وتطورها ، خاضعة للشروط الاجتماعية . ومهما يكن من أمر ، فقد شكل صعود الواقعية في الأدب مرحلة جديدة في تاريخ الأدب وفي إنتاجـه واستقبالـه واستهلاكه . واذا كان لنا ان نتلمس مصادر هذه الجدة فاننا نقول : يكمن جديد الواقعية في انتقال الممارسة الفنية من وضعها الفردي الى وضع اجتماعي جديد ، يجعل منها ممارسة اجتماعية تقوم في التاريخ ، وتنتج المعرفة ، وتدعو الى عقل حر ، طليق ، يقرأ في « ضرورة الفن » ضرورة تحويل العلاقات الاجتماعية الى وضع جديد لا يقول بمفهوم الضرورة .

الواقعية وديمقراطية الأدب : الديمقراطيون الروس :

إذا كان عصر التنوير قد انتقل في أوربا الثورة الصناعية من مدار الكمون الى مدار التحقق ، فان هذا العصر لم يظفر لنفسه . بمكان في « روسيا المقدسة » ، الا في زمن لاحق ، او لنقل ان ركام البؤس ، والاستبداد القيصري ، وهيمنة العلاقات الاقطاعية وترامي الايديولوجيا الفلاحية ، كل ذلك ، جعل مسار التنوير بطيئا ومتعثرا ، وحكم بالتالي ، زمن هذا المسـار واشكال سبله . وفي عثار روسيا « الأرواح الميتة » كان على الفكر التنويري ان يعثر على أشكال تجلياته الموائمة ، وأن يلتقي بالحقل الذي يقبل به ، ويمنحه سبل بقائه ، وامتداده . وكما يحدث

في كل زمان مستبد ، فان فكر التحرر والتنوير ركن الى حقل الأدب ، وتحصن وراء قلاعه « المتواضعة » ، واتخذ من صفحات « الشعر والنثر » قاعدة للكشف ، والتحريض ، والانارة . وقد امتدت القاعدة ، وعلا صوت « النثر والشعر » حتى أصبح الحقل الادبي صوت زمانه الاصيل ، وملاذ كل فكر يدافع عن الحرية ، ويبشر باستعادة « جوهر » الانسان المفقود .

إذا كان « النثر والشعر » قد جعلا من تحرر الانسان عماداً للكلمة ، فان النقد الذي واكب « الابداع الأدبي » ، وحدد له الاشارة والصوى ، جعل من نظريته النقدية أداة « جمالية » تقارب « الادب » ، ووسيلة معرفية تقارب المجتمع ، ونهجا تنويريا يفضي الى السياسة . فكأن النقد ، في زمن الاستبداد ، يغيب السياسة في الأدب ، وربما تشتد به الحماسة فيعكس العلاقات ، ويغيب الادب في السياسة . وفي الحالتين ، فان هذا النقد ، القائم في زمن مقهور ، لا يضل الطريق ، لأنه يمسك بما هو جوهري ، ويدرك ان تحقق العمل الأدبي ، يقوم في ارتباطه بالتاريخ ، وفي قدرته على الفعل في العلاقات الاجتماعية الاخرى . واذا كان الفكر « الصحيح » مرآة لزمانه ، فان النقد الديمقراطي الروسي لم يصبح تلك « المرآة » إلا بسبب ارتباطه بزمانه ، وسريانه في نزوع ذاك الزمان ، وفي هذا النزوع كان يقرن بين الكلمة وأثرها الاجتماعي ، ويكافل بين الادب والسياسة ، ويقارب بين الكاتب والقارىء ، وبذلك كان النقد الديمقراطي الروسي يتابع رسالة عصر التنوير ، بعد أن « غفت » في أوروبا ، ويواصل المسار من اجل الوصول الى زمن « الانسان الكلي » .

عاش عصر التنوير زمانه الأوروبي ــ الكلاسيكي ، في حقل الفلسفة ، بشكل أساسي ، أما في روسيا القيصرية المثقلة بالقيود ، فان هذا الفكر انزاح من حقل الفلسفة الى حقل الادب ، بعد ان جعل من الأدب مستوى قائما بلا انفصام في المستويات الاجتماعية الأخرى ، وبعد أن جعل من الأدب/النقد مداراً مؤاتيا للتعبير عن القيم التنويرية ، وممارستها . وهذا التعبير وتلك الممارسة ، حملا في حقل الأدب اسم : الواقعية . والاقتراب من « الاسم » في تاريخه يضيء دلالته ، ويعيد الى الاذهان ، وبالحاح ، سؤال ديمقراطية الأدب ، وأسئلة وظيفته الاجتماعية .

تنطق النظرية النقدية لدى الديمقراطيين الروس بحقيقة أولى ، تقول : إن الأدب مستوى اجتماعي في مستويات اجتماعية أخرى ، وان المستوى الاجتماعي لا ينهض الا في زمانه ، وفي نهوضه او كبوته ، فان المستوى الأدبي لا يترجم الا حقائق زمانه ، ويظل هذا القول صحيحاً حتى وان غابت بعض ملامح الزمان في تلعثم الترجمة . وبسبب هذه الحقيقة ، الكاملة او الناقصة ، حملت النظرية النقدية لدى الديمقراطيين الروس كل سمات فلسفة التنوير ، وكل ملامح الفلسفة الانسانية ، وكل إشارات النزعة العقلانية التي كانت تمهد لمسرح تاريخي جديد لا تحتكره « العناية الالهية » بل يدور فيه الفعل الانساني طليقا . وعلى هذا المسرح العقلاني اطلقت « الواقعية في الأدب والفن » جملة مقولاتها في نسق معقد ينكر « صفاء الأدب » ويقر بـ « دنيوية الابداع » : الأدب والحياة ، الأدب والمجتمع ، الأدب والواقع ، الأدب والانسان ، الذاتي والموضوعي ، الأدب والمعرفة ، الأدب والتاريخ ..

إذا اقتربنا من الثنائيات السابقة ، نجد انها لا تقبل بعلاقة الأدب الا مضافة الى علاقة

اخرى ، وقد يبدو « للبعض » ان هذه الاضافة حصار للأدب ، او حط منــه ، لكن قراءة « الاضافة » ، في زمانها ، تصقل الرؤية ، وتظهر ان هذه « الاضافات التبسيطية » إن هي الا تعبير عن « روح العصر » ، واستطالة شرعية لمقولات فلسفة التنوير . فعندما يقول الديمقراطيون الروس : ان الفن ملازم للحياة ، وان الفن يعيد « خلق الحياة بكل ما تنطوي عليــه من حقائق »(٦) ، وأن « الحياة أسمى من الفن دائماً ، لأن الفن ليس إلا واحداً من مظاهر الحياة التي لا تحصى » (بيلينسكي ١٨١١ ـ ١٨٤٨) ، فان هذا الرباط لا يصدر عن حس اخلاقي ساذج ، او عن محاكمة بائسة في بساطتها ، وانما يعيد تأكيد مقولة اساسية ، والمقولة هي التاريخ ، التي كانت تفصح عن معناها بـ « كلمات » الجديد والقديم ، الثابت والمتغــير ، الساكن والمتطور .. وفي هذه الكلمات كانت ترجم « ثبات » العلاقات الاجتماعية ، واستمرار « سكون » السلطة السياسية ، وتنادي بضرورة مواكبة سير الحياة المحكوم بتدفق حر ومستمر . وكان على الادب الواقعي ان يمارس واقعيته برسمه لما هو متغير ، وباشارته الى ما هو محتضر ومتشبث بالحياة ، وبايمائه الى ان الساكن يخالف قانون الحياة ، ويجافي عقلانية التاريخ . وكي يحقق هذا الأدب أثره ، ويوافق بين الاثر والخصائص الأدبية التي تنتجه ، كان عليه ان يركن ، في شكله الأدبي ، الى منطق التغير الذي يدعو اليه ، أي كان عليه ان يرفض كل نزعة شكلية سكونية ، وان يلفظ كل التعاليم الاكاديمية التي تصف الادب ، وتتعامل معه في فراق كامل مع حركة الحياة .

تشي مقولة الحياة ، إذن ، بـ لا متناهي التغير ، أما مقولة : الأدب والواقع ، فانها تبقى بدورها في ضفاف التاريخ ومجراه ، بعد ان تضيف اليه بعداً تنويريا محايثا ، ويستثير هذا البعد بمعطيات « المادية الحديثة » ، ويقول : الوجود قوام على الوعي ، والمجتمع سابق للأدب ، وشكل المجتمع ، في خصائصه ، يحدد شكل الأدب ؛ أي أن الوعي في كل أشكاله ، بما فيها الوعي الادبي ، محكوم بتحديداته الاجتماعية . لقد أفضى القول بأسبقية الوجود على الوعي الى إخراج العقل من « ظلمات التجريد » ، وإلى الاعتراف بالوجود الموضوعي للعالم ، كما وضع الممارسة الادبية في « بداية » طريق جديد . وتشكل مساهمــة تشيرنيشيفســكي (١٨٢٨ ــ ١٨٨٩) ، في هذا المجال ، إغناء حقيقيا لمفهوم الواقعية ، إذ إنه اعتبر « أن الجمال في الفن يشكل انعكاسا للجمال الذي يصادفه الانسان في الحياة التي تنطوي على الجمال السامي الحقيقي »(٧) . أي أن « الجمال حقيقة موضوعية ، إنه شيء واقعي » . إن القبول بمادية الممارسة الأدبية يسمح بنهوض علاقة معرفية بين الواقع المعاش والممارسة الادبية ، لأن الادب لا يستوي في هذه العلاقة الا عبر بحثه المستمر من أجل التملك الجمالي للواقع ، وعندها تنتقل الكتابة الادبية من طور التأمل الواهم الى طور البحث ، الذي لا يسمح بانتاج العلاقات الادبية الا بعد ان تتعرف الكتابة على علاقات الواقع ، في وجودها الموضوعي المعقد ، والمتناقض . وهذا يعني ان استقامة المعرفة الادبية تقتضي ، أولا ، الاقرار بالوجود الموضوعي للواقع ، وتقتضي ثانيا ، الاعتراف بالوجود الموضوعي للفكر الباحث ، الذي يقبض في بحثه على علاقات الواقع ، وعلى معادلها الفني ، ويدرك ، في البحث ذاته ، ان حركة الواقع كحركة العمل الأدبي ، لا تعطي ذاتها الا في مسار متناقض . في هذا العلاقة بين الواقع وصورته الادبية ، ظهرت مقولة الصدق

الفني ، والتي تعني ، ببساطة ، ضرورة العمل من أجل انتاج صورة صادقة للحياة . ولقد كان الديمقراطيون الروس ، يعتقدون ، ــ وهنا نستعير قول جورج لوكاتش : ــ « ان الحياة نفسها ، اذا ما صورت بعمق ، وعبر عنها باخلاص من خلال الادب ، هي اكثر الوسائل فاعلية في إلقاء الضوء على مشكلات الحياة الاجتماعية ، فضلا عن انها سلاح ممتاز في عملية الاعداد الايديولوجي للثورة الديمقراطية ، التي كانوا يأملون فيها ، ويتوقون اليها »[٨] .

إن اقتراب الديمقراطيين الروس من مقولة الانعكاس المادي ، ومناداتهم بالتغيير الاجتماعي ، وتركيزهم على وظيفية الادب أوفى ، بهم الى التركيز على البعد المعرفي في العملية الادبية ، على اعتبار ان هذا البعد هو الكاشف الحقيقي لطبيعة المجتمع . يقول بيلينسكي : « العبقري لا يسبق زمنه أبداً ، غير أنه يحدس دائماً مضموناً لا يكون ظاهراً للجميع »[٩] ، وهذا الحدس المعرفي ، الذي تنتجه عملية الكتابة ، هو ما يجعل من الأدب أداة كشف وتنوير ، ويجعله يقيم صلة قرابة مع العلم بالمعنى الحقيقي للكلمة : « العلم والفن يقومان بتنقية ذهب الواقع ، بعد أن يعيدا صهره في شكل أنيق ، وبعد ان يعطيانه شكلا لائقا بأجزاء متناسقة تقع في متناول نظرتنا من جميع الجهات »[١٠] .

الحديث عن المعرفة الادبية هو الحديث عن وظيفة الادب ، وعن الفعل الذي تنتجه هذه الوظيفة . وفي هذا الاطار يتكشف مفهوم « الثقافة الجديدة » عند دوبرليوبوف ، التي تبدأ بجديد الثقافة كي تفضي الى كل اجتماعي جديد ، وكأن جديد الثقافة لا يظفر بمعناه الا عندما يحدد دور الثقافة في دورة التحويل الاجتماعي . وهنا تبرز ، من جديد ، دلالة الواقعية في تاريخها ، ويستجلي مشروعها الطامح الى الفعل في التاريخ ، والى « إعادة صياغة العلاقات الاجتماعية » ، وهي تعلن ، بذلك ، ان تغيير دلالة الأدب هو مدخل لتغيير وظيفته الاجتماعية ، التي ينبغي انتقالها من مستوى التأمل الصامت الى مستوى الفعل والممارسة ، وفي هذا الانتقال يعثر الادب على أشكاله الجديدة ، ويدخل في فضاء رحب يمنحه كل إمكانيات الحركة والتجديد : « ومن أجل العمل على « تحسين المجتمع » يتعين على الادب ان يتمكن من معالجته لموضوعات ذات طابع اجتماعي . وبهذه الصورة عينها يتطور الادب ، ويغني مضامينه » .

انجلس : الواقعية والأدب الطبقي :

نهضت واقعية الديمقراطيين الروس في المخاض الروسي ، فقاربت الادب في تميزه ، وتعاملت معه بمواد فكرية تنوس بين الديالكتيك الهيجلي ومادية فيورباخ ، فجاءت واقعية تحمل حدودها التاريخية والنظرية ، اما الواقعية التي دعا اليها انجلس فجاءت في سياق تاريخي مختلف ، سياق اكثر وضوحاً وتبلوراً وتجذراً ؛ وضوحه في هدفه السياسي المعلن ، وتبلوره في تمايز القوى الاجتماعية المتصارعة ، وجذوره في « ماضي الثورة » ، الذي نقل التاريخ الى لوحة اخرى . وكي « تكتمل » ملامح الصورة علينا ان نشير الى زمان انجلس ، والى شكل مقاربته للواقعية . فزمان « رفيق ماركس » هو زمان صعود الطبقةالعاملة ، وزمان اندحارها بعد

عام ١٨٤٨ ، وشكل مقاربته مرهون بمساره النظري المديد ، الذي بدأ بـ « نقد الادب » ثم انتهى في حقل الفلسفة والاقتصاد ، بعد أن جعل من « السياسة » نهاية البحث وبدايته الاولى ، فجاءت مقاربته للواقعية سياسية بالدرجة الأولى ، أو سياسية تحمل في هوامشها مؤشرات نظرية تحتاج الى تحويل . وقبل أن نشير الى هذه الهوامش ، وبشكل سريع ، علينا ان نقول : ان انجلس لا يبني نظرية للواقعية بل يترك شذرات نظرية ، اكثرها حضورا هو مفهوم « النموذج » أو « النمط » ، الذي استعاده لوكاش في زمن لاحق ، وأعطاه قوامه النظري .

يحدد انجلس واقعية العمل الأدبي في أثره السياسي ، وفي دوره التنويري ، الذي يبدد ضباب الوعي ، ويترك « البروليتاري » صاحيا امام بؤسه العاري . فمعنى الادب هو دوره الخاص في شامل الثورة الاجتماعية ، خصوصية تصون الأدب ، وتربطه بمهام الثورة ، وتحكم دوره كأداة تحريضية ــ وظيفية . وفي هذا التحديد يظل انجلس مخلصا للحظة السياسية ، وأمينا لمفهوم « المعرفة » لديه ، إذ ان المعرفة هي البحث عن إجابات لاسئلة الحاضر ، وسؤال الحاضر هو تحرير البروليتاريا التي ترزح تحت عبء الاستغلال الرأسمالي : « إن الصناعة العصرية الكبيرة هي ، بالتحديد ، التي جعلت من العامل المقيد الى الأرض بروليتاريا خارجا عن القانون لا يملك شيئا على الاطلاق ، حراً ومتحرراً من كل قيود التقاليد . هذه الثورة الاقتصادية هي ، بالتحديد ، التي خلقت الشروط التي تمكن من الاطاحة باستغلال الطبقة العاملة في شكله الاخير ، في ظل النظام الرأسمالي :(١١) . إذا كان الامر كذلك ، فان دور الأدب هو المساهمة في تحرير الطبقة « التي في تحررها تحرر البشرية جمعاء » ، وهذا الادب « المطلوب » ، والممكن تاريخياً ، لا يساهم في « التحرير » الا اذا كان واقعيا .

مع ذلك ، فان انجلس الممارس لحزبية الكتابة ، والداعي الى « ادب ملتزم » ، لا يطالب بواقعية « عامة » . فهو يأخذ بالواقعية بعد أن يخضعها لطموحات الطبقة العاملة ، اي انه يطالب بأدب قادر على التعبير عن واقع ونزوع الطبقة العاملة : « إن المقاومة الثورية التي تواجه بها الطبقة العاملة القوى المضطهدة لها ، ومحاولاتها المتوترة ، الواعية ، او شبه الواعية ، لانتزاع حقوقها الانسانية ، هي ملك للتاريخ ، ولها الحق بان تطالب بمكان لها في ميدان الواقعية »(١٢) . إذا قرأنا قول انجلس هذا نجد انه يستعيد سمات الواقعية « الاولى »ولكن في شروط الطبقة العاملة ، لذلك تعود لديه وظيفة الادب تحت اسم « الرواية الهادفة » ، وفي هذه الرواية » يعود التحريض بعد ان يتعرف على الواقع ، وبعد أن يمسك بـ « القضايا الكبرى » ، اي ان الادب لا يحرض البروليتاري الا اذا قدم له صورة صادقة ، وعارفة ، لشرط الاستغلال الذي يعيش فيه . انطلاقا من علاقةالتحريض بـ « صورة الواقع كما هي » ، تعود واقعية انجلس فتؤكد على « الصدق » ، « والمعرفة » ، ووضوح التفاصيل ، فكأنها ، تقول ان شرط التحريض هو إنتاج معرفةالواقع : « تقوم الرواية ذات النزعة الاشتراكية بمهمتها ، بشكل كامل ، عندما تهدم ، من خلال رسمها الامين للعلاقات الفعلية ، الاوهام السائدة عن طبيعة هذه العلاقات »(١٣) ، « تفترض الواقعية ، في نظري ، اضافة الى دقة التفاصيل ، التصوير الدقيق للسمات النموذجية ، في شروط نموذجية »(١٤) .

تشير الملاحظات السابقة الى الثنائية التي تحكم مفهوم الواقعية عند انجلس : السياسة/المعرفة ، اذ ان الفعل السياسي يستدعي التخلص من « الوعي الزائف » ، والوصول الى « وعي صحيح » ، يدرك الواقع المعاش في موضوعيته ، وينجو من تضليل الايديولوجيا المسيطرة ، لذلك ، فان « دقة التفاصيل » لا تعني عنده سطح الظواهر الاجتماعية ، بل تعني ادراك القوانين الموضوعية التي تحكم تلك الظواهر ، حتى نكاد « نظن » ان انجلس يماثل بين المعرفة العلمية والمعرفة الادبية ، او انه لا يرى معنى للأدب الا في دوره في انتاج المعرفة ، المرتبطة بشرط تاريخي معين ، ذي مهام سياسية معينة ، وهذا التصور للأدب هو الذي يشرح اعجاب انجلس اللامتناهي ببلزاك ، فعندما يشير اليه انجلس مقرظا فانه يقول : « لقد تعلمت منه ، حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية (إعادة توزيع الملكية الفعلية والشخصية بعد الثورة مثلا) اكثر مما تعلمت من كل المؤرخين ، الاقتصاديين ، وعلماء الاحصاء المختصين بتلك الحقبة »(١٥) . وفي هذا الثناء ، الذي يسبغه صاحب « أنتي دوهرنغ » على أديب « رجعي » ، فان انجلس يطرح سؤال تناقض الكتابة ، الذي أجاب عليه « لينين » و « لوكاتش » بعد زمن ، وعلى الرغم من غياب الاجابة ، واختزال السؤال ، فان ملاحظة انجلس تمس مفهوم « التحويل الادبي » مسا مباشراً ، وتوحي الى تعقد العمليةالكتابية ، التي تتبع في أصالتها منطقها الخاص ، فتنزاح عن إرادة الكاتب ، وتملي إرادة الكتابة ، علما ان ارادة الكتابة تتحقق في تراكم البحث وآماد الدراسة ، والتي في تراكمها تنقل « ارادة » الكاتب من المركز الى الهامش .

وكما يجعل انجلس من المعرفة الادبية شرطا ضروريا لانتاج التحريض السياسي ، ونشر الوعي « الصحيح » ، فانه يتخذ منها أساسا لصياغة بعض مفاهيمه النقدية الاولية ، ومن هذه المفاهيم ، وأكثرها وضوحاً ، مفهوم النمط ، ومفهوم الشخصية النمطية والشرط النموذجي . ويعني بالنموذجي العلاقة الكتابية التي تعبر عن علاقة اجتماعية اساسية في خصائصها المتميزة ، وفي نزوع تطورها العام ، اي ان الكتابة الادبية تحتضن ما هو جوهري في حركة العلاقات الاجتماعية ، وتشي بآفاقه القادمة في نهوضها ، الممكن ، أو في سقوطها الاكيد ، لذلك فان انجلس يكتب الى لاسال : « ان فكرتك عن سيكنجن صائبة تماما ، فالأشخاص الرئيسيون فيها ممثلون لطبقات ولنزوعات محددة ، وبالتالي لافكار عصرهم المحددة ، وبالتالي فان دوافعهم لا تقوم في شهوات فردية عادية ، وانما في التيار التاريخي الذي يحملها »(١٦) . مع ذلك فان تركيز انجلس على مفهوم النمط لا يرجعه الى علاقة مجردة مبهمة المعالم ، اذ ان مفهوم النمط لديه يحتوي الفردي والجمعي معاً ، ويتضمن العلاقة الاجتماعية والخصائص الفردية . او لنقل ، ان النمط هو وحدة المجرد والمشخص معا : « ان كلا من هذه الخصائص تمثل نمطا ، لكنها تمثل في الوقت ذاته فرداً محدداً ، فرداً يمكن ان يشار اليه بـ « اسم الاشارة » على حد قول هيجل العجوز ، والمفروض ان يكون كذلك » .

لا تكتمل سمات لوحة الواقعية عند انجلس الا بعنصر « أخير » ، عنصر التراث الذي يشمل كل معطيات الانسانية الايجابية ، بدءاً من اسخيليوس وارستوفاينس ، وصولا الى شيلر وسرفانتس ، وكل معطيات الثورة البرجوازية ، وعندما يستعيد انجلس التراث فانه يقوم

باسترجاع واقعي ، اي انه يقرأ المعطيات « السابقة » من وجهة نظر الواقعية الراهنة ، او يبحث عن الواقعية « المطلوبة » في علاقتها مع « الواقعية العظيمة » ، التي ولدت في زمن آخر .

لوكاتش : الواقعية والمعرفة الأدبية

مهما كان شكل الحديث عن الواقعية ، فان التوقف عند لوكاتش يظل ضرورة ملزمة لاستكمال الحديث وإنارته . فهذا الاسم ، في أصدائه ، ترك تراجيع واضحة في أطراف من يدافع عن الواقعية ، وفي زوايا من يكيل لها الاتهام . والباحث عن معنى الواقعية ، في كتابات لوكاتش ، لا يضل الطريق ، برغم برودة المفاهيم وتنوع الكتابة ، لأن هذه الواقعية ، كما حددها الفيلسوف الهنغاري ، وجدت لها مهادا في كتاباته الفلسفية والأدبية والسياسية ، بدءا من « التاريخ والوعي الطبقي » وصولا الى « أنطولوجيا الوجود الاجتماعي » . فما هي مقدمات هذه الواقعية ، وما هي المقولات التي تركن إليها ؟

تعطي مقالة لوكاتش : « الفن والحقيقة الموضوعية »(١٧) المقدمة الأولى للواقعية : يوجد الواقع الخارجي بمعزل عن الوعي وعن المعرفة المرتبطة به ، وهذا يعني ان الوعي والمعرفة هما انعكاسان للواقع الخارجي . أما المقدمة الثانية التي تعطيها المقالة فتقول : الفن شكل معرفي يتمايز عن المعرفة العلمية تمايزا لا يمنع وحدة الهدف ، التي ترمي في الحالين الى « إظهار الأشياء كما هي في الواقع فعلا » . تعلن المقدمتان عن موضوعية العالم الخارجي ، وتقبلان بمعرفية الفن من حيث هي انعكاس لواقع سابق عليها ، لكن هذا القبول لا يستقيم إلا بأعلان ثالث يحدد شكل الانعكاس وسيرورته ، ويشير إلى موضوعيته أو الى وهمه . يحدد لوكاتش شكل الانعكاس في سلسلة مستفيضة من دراساته . يقول في مقالته : « الظاهر والجوهر »(١٨) : ما هو هذا الواقع الذي يجب على العمل الأدبي ان يعكسه بصدق ؟ ويجيب على السؤال قائلا : لا يقوم الانعكاس الفني على التقاط سطح العالم الخارجي ، الذي يتم ادراكه بشكل مباشر ، كما انه لا يعتمد العارض او اليومي . فالانعكاس الفني ، من حيث هو انعكاس موضوعي ، هو تمثيل للعلاقة الديالكتيكية بين سطح الظواهر وجوهرها ، اي انه يختلف جذريا عن النقل الميكانيكي للواقع ، ويتفارق عن « التصوير » المسطح الذي يكتفي بظاهر الاشياء ،ولا يستطيع النفاذ الى الجوهر الذي يحكم حركتها .

يتحدد جوهر الفن ، إذن ، في تمثيله للعلاقة الديالكتيكية بين الظاهر والجوهر ، وهذا التحديد المستند الى المادية الديالكتيكية ، يختلف جذريا عن موقف المدرسة الطبيعية التي تربط بين الظاهر والجوهر بشكل ميكانيكي يفضي الى تلاشي الجوهر ، كما يختلف أيضا عن مواقف المدارس المثالية التي تقيم تعارضا بين الظاهر والجوهر ، وتعجز عن تلمس الوحدة الديالكتيكية لتناقضهما . إن تحديد جوهر الفن في أفق واقعي يربط ، ماديا ، بين الظاهر ، والجوهر يدفع الفن الى تملك موضوعي للواقع ، إذ أن الظاهر والجوهر في ديالكيتكهما الصحيح هما نتاجان للواقع قبل ان يكونا تعبيرا عن مستوى إنساني معرفي ، فهذا الديالكتيك يرشح في كلية الواقع ،

وينفذ الى كل خصائصه ، ويأخذ في نفاذه مستويات نسبية ، فما يتجلى جوهرا ، في لحظة معينة ، يصبح في لحظة أخرى ظاهرا يسير إلى جوهر جديد ، وهكذا إلى ما لا نهاية .

« ينزع الفن الصحيح الى احتضان الواقع في كل توسطاته وعلائقه ، ويحاول ان يقبض على الحياة في كليتها المعقدة ، ومن أجل ذلك يذهب بعيدا الى جوهر الواقع ، كي يكتشف في أعماقه القوى المحتجبة الكامنة خلف الظواهر » ، لكن تقصي الفن للجوهري لا يفضي به الى إعطاء صورة مجردة للواقع تتلاشى فيها الظواهر ، فعلى العكس من ذلك ، فان الفن يمثل السيرورة الديالكتيكية الحية التي تقلب الجوهر ظاهرا ، أو تجعل الجوهر يتكشف كظاهر ، كما انها ، أي السيرورة ، تكشف عن الجانب الآخر لذاتها ، حينما تطلق الظاهر في حركيته ، وتجعله يفصح عن جوهره الخاص ، وفي هذه السيرورة المستمرة ، ذات العناصر المتبادلة التأثير ، يعبر الفن عن كلية الحياة في حركتها وتطورها .

بما أن الابداع الفني يحتضن العام والخاص ، في وحدة متحركة ، فان معنى هذه الوحدة لا يتجلى بشكل صحيح الا اذا عثر الابداع على الأشكال الفنية الخاصة به ، ، التي تمكنه من احتضان الوحدة الحية في علاقاتها ، لأن غياب هذه الأشكال يدفع بالفن الى وهاد التجريد ، التي تفصل بين الظاهر والجوهر ، أي تدفع بالفن الى تخوم التجريد العلمي . ولهذا فان الفن الواقعي يعتمد تركيبا فنيا هو النمط ، أو النموذج ، الذي قال به انجلس ، واشار اليه ماركس ، والنموذج ، بهذا المعنى ، هو وحدة تركيبية تعبر عن ديالكتيك الفردي والجمعي ، في خصائص نمطية قائمة في ظروف نمطية ، أو لنقل إن النمط يعكس « الحياة في وحدتها المتناقضة ، وفي هذه التناقضات تنتسج السمات الاجتماعية ، الأخلاقية والروحية الأكثر اهمية في حقبة محددة في وحدة حية » . (١٩)

من ينظر الى مفهوم النمط ، كما يرتسم في واقعية لوكاتش ، يقرأ فيه سمتين أساسيتين : سمة توكل الى الأدب مهمة تبيان التقدم الاجتماعي ، وتطور الكلية الاجتماعية باتجاه ازمنة اكثر ارتقاء ؛ وسمة اخرى تقرن التقدم الاجتماعي ، كما يرسمه الأدب ، بشكل المعرفة التي ينتجها هذا الأدب ، فكأن الأدب ـ والحال هذه ـ هو لحظة معرفية ، متميزة ، لا تلتقط الا حركة التاريخ في تقدمها ؛ او لنقل ان شرط الأدب ، كي يكون ذاته ، هو ان يرسم اشكال الصراع الاجتماعية التي تدفع المجتمع إلى آفاق تحققه ، وعندما يحقق الأدب هذا الشرط ، و « يسري في ديالكتيك الحياة » ، فانه يتقدم كأدب جدير بصفة الواقعية ، لأن « الواقعية العظيمة » نشأت ، وتطورت ، كتعبير عن « تدفق الحياة » وعن تطورها باتجاه التحقق الشامل . وكما نرى ، فان فكرة التقدم ترشح في كل كتابات لوكاتش ، إن لم تكن عمادا مركزيا لها ، وفي هذه الفكرة يتابع « الفيلسوف » أفكار عصر التنوير ، بعد صياغتها بمقولات ماركسية ـ هيجيلية ، أو هيجيلية ماركسية ، ويرسل هذه الأفكار ، التي لا ترى في العالم إلا تقدمه ، الذي يتكشف في مسار متعرج ، ويتجلى في تراكم بطيء لا يخطيء غايته ، حتى نكاد نقول : إن لوكاتش يرى التقدم محايثا للواقع أو يرى فيه طبيعة ملازمة لعالم الاشياء . وكما « يستعين » لوكاتش بفكرة التقدم ، فانه يستعين أيضا بـ « الواقعية العظيمة » ، وينصبها نموذجا ادبيا يعتمد ثنائية :

النمط / التقدم ، بل يأخذ هذا النموذج ويدرس خصائصه ، ويصوغ التجريد النظري الموائم لها ، ثم يجعل هذا التجريد قاعدة ومرجعا . ولا ينسى لوكاتش ان يذكر ، في معرض تجريده ، بعلاقة النظرية بالممارسة الادبية ، وبعلاقة النظرية بـ « التراث الأدبي » ، الذي تركه ماركس وانجلز ولينين . لهذا ، فانه يشير ، دائما ، إلى علاقة النظرية بأعمال « الواقعيين العظام » في تقييمها الذي حدده ـ يوما ـ مؤسسو الماركسية . على أية حال ، ومهما كانت مراجع لوكاتش في خصوبتها وضبطها النظري ، فان نظريته تظل رهينة لأفكار عصر التنوير بعامة ، ولمقولات هيجل الجمالية بخاصة .

إذا كانت واقعية لوكاتش تعتمد ثنائية النمط / التقدم ، فان الأساس الذي يمسك بها هو أطروحة المعرفة الأدبية ، التي تستعيد الفلسفة الهيجيلية بعد ان « تدخل » فيها ملاحظات انجلز ، الأمر الذي يحدد مساهمة لوكاتش كمداخلة فلسفية في الأدب ، أو كمداخلة ادبية مرهونة بنسق فلسفي . يقول لوكاتش ، في تعريفه للفلسفة ، إنها : « انعكاس مفهومي للواقع » ، فاذا وصل إلى تعريف الأدب قال : « إنه شكل خاص لانعكاس الواقع الموضوعي » ، ومع أننا لا نماري هذا التعريف في شكله العام ، فاننا نعتقد ان التمييز الذي يقيمه لوكاتش ، بين الانعكاس الفلسفي والانعكاس الادبي للواقع ، سرعان ما يضيق ، لأن لوكاتش يعالج الخصوصية الادبية بمقولات فلسفية اهمها مقولة الحقيقة ، أو الصدق ، او الصحيح . لهذا ، فأن استقصاء معنى الواقعية ، عند لوكاتش ، يفضي إلى استقصاء الدلالة الفلسفية والأخلاقية للأدب ، أكثر مما يفضي الى تلمس الخصوصية الأدبية (٢٠) .

يرى لوكاتش أن سمة الكتابة الواقعية هي قدرتها على تمثيل « الكلية الموضوعية للواقع » ، وإظهار اهمية العلاقات الاجتماعية في مجملها ، والأشارة الى ما هو ضروري من أجل السيطرة عليها (٢١) ، إذ أن التمثيل الواقع ، في حقيقته ، هو الشرط الضروري لانتاج عمل أدبي ذي أثر ، وذي قيمة ادبية ، بل ان ديمومة هذا الأثر ، وتجاوزها للزمن ، تعتمد على درجة نفاذ العمل الأدبي الى جوهر علاقات الواقع ، ورسمه لانعكاس هذا الجوهر في الوعي والاحساس ، وكيف ان هذا الوعي وذلك الاحساس يشكلان جزءا من مركب الواقع المعقد . ولما كانت قيمة العمل الأدبي تتحدد بدرجة نفاذه الى جوهر العلاقات الاجتماعية ، وسيرورتها في فترة تاريخية محددة ، فان هذا النفاذ يقضي بان يتجاوز العمل الأدبي لحظة المباشرة ، أو لحظة المعطى العياني المباشر ، كي يصل الى جملة العلاقات « المضمرة » التي تحكم المباشر والعياني ، أي أن إنتاج المعرفة الأدبية ، وتملكها للواقع ، لا يتمان إلا في حدود التجريد الفني . بمعنى آخر ، إن تمثيل المباشر والعياني ، فنيا ، لا يتم إلا في لحظة التجريد التي تذهب الى الجوهر ، وتعيد رسم علاقاته ، بحيث يتكشف في هذا الرسم المعنى الحقيقي للمباشر ، أي أن رسم المباشر لا يبدأ منه ، وإنما يبدأ من جملة العلاقات التي تنتجه كمباشر .

يتكون الفن ، إذن ، في عملية التجريد الفني ، فلا فن بلا تجريد ، وإلا فكيف نفهم معنى النمط الأدبي ؟ مع ذلك ، فان للتجريد الفني خصوصيته ، أو لنقل إنه تجريد خاص ، يرمي إلى إعادة تمثيل العلاقات العيانية ، أو أنه تجريد ذو نزوع وهدف ، فالفنان الواقعي يدرس مواد واقعه

المعاش بأدوات مجردة ، كي يصل الى قوانين الواقع الموضوعي ، إلى علاقاته العميقة والمحتجبة ، التي لا يمكن معرفتها عن طريق تأمل سطح الظواهر ، وبعد هذه الدراسة التي تتوسل التجريد منهجا، يعيد الفنان صياغة علاقات الواقع المباشر . وكما نرى ، فان الفنان الواقعي يبدأ بالتجريد وينتهي إلى المباشر ، أي ان المجرد ينتج المباشر ، وفي لحظة إنتاجه له ينتهي كتجريد . يتحدد البناء الفني ، إذن ، بعملية مزدوجة ، الأولى تعتمد التجريد ، وتقوم بصياغة مفهومية للعلاقات الاجتماعية ، والثانية تعتمد الوسائل الفنية الموائمة لنقل هذا التجريد الى معادله الفني ، أو لنقل صورة الواقع التي انتجها التجريد الى صورة فنية للواقع المباشر ، ينحل فيها التجريد . وما دام الفن الواقعي يعتبر التجريد شرطا له ، والتجريد عملية معرفية ، أو شرط لانتاج المعرفة ، فان دور الفن الواقعي هو إنتاج المعرفة التاريخية التي ترسم نزوع الواقع ، أو لنقل ان معنى الفن هو وظيفته ، التي ترصد حركة الواقع في ارتقائه ، والتي تقرأ في فضاء التاريخ صعود الطبقات وسقوطها ، وبهذا المعنى يصبح النمط الأدبي رمزا معرفيا ، يحكي مسار طبقة في تناقضاتها ، وصراعاتها ، او أفقها المرسوم في حضارها .

تقترب المعرفة الأدبية ، في نظرية لوكاتش ، من حدود النزعة الغائية ، فلا ترى صورة الواقع في الأدب ، ولا تقبل بصورة الأدب ذاته ، إلا إذا رسم الأدب صورة الواقع في مستقبله المنشود ، والمح إلى المسار الضروري الذي تنهدم فيه علاقات قائمة ، وترتسم في آفاقه صورة مستقبل يتهيأ لاستعادة ما هو قائم ، ويتجاوزه . يطرح لوكاتش ، في هذا التحديد ، سؤال علاقة الكتابة بالتاريخ ، لكنه يضيق الاجابة عندما يرجع الكتابة الى غائيتها الطافية ، التي لا تترجم في سطورها الا حركة تاريخ يسعى الى غايته المرئية ، يتقدم ، مبصرا ، إلى هدف مرئي ، حتى نكاد نقول إن واقعية لوكاتش هي مرآة ثابتة ، أو صامتة ، تعكس ، في هدوء ، مسارا واعيا لا يضل سبيله . وكما قلنا ، فان هذه الغائية ، السافرة ، تصدر عن مفهوم التقدم بمعناه الهيجيلي ، الذي لا يرى الواقع الا في غايتهالمبصرة . مع ذلك ، ينبغي ان نذكر ان تاريخ الأدب عند لوكاتش لا ينضوي تحت لواء « الفكرة المطلقة » ، لأن هذا الفيلسوف الهنغاري كان معنيا بتحديدات التاريخ المشخصة ، وبالتحليل « التاريخي ـ المشخص لتوسطات التقدم الموضوعي » ، وبالتأكيد المستمر على « التشكيل الفني للواقع في كل تناقضاته » ، لكن كل هذه التحديدات الموضوعية ، والصحيحة ، ظلت رهينة ابدا للغائية التاريخية (٢٢) .

انطلاقا من مفهوم التقدم التاريخي ، بمعناه الغائي ، كان طبيعيا ان يقف لوكاتش مدافعا عن التراث الروائي الواقعي ، الذي اعطته البرجوازية ، إذ أن هذا التراث كان يتواءم مع المعايير التي وضعها لوكاتش ، والمحكومة بمفهوم غائي للمعرفة وللتاريخ . أو لنقل ، إن فلسفة لوكاتش التنويرية كانت تعثر على معادلها الروائي في الواقعية البرجوازية ، لذلك فان لوكاتش مجد هذا المعادل ، ومنحه صرحا نظريا مغلقا ، بل جعل منه شكل الكتابة الروائية الوحيد . وفي هذا الاطار ، ايضا ، اهتم لوكاتش بمسألة التراث ، وجعل منها أحد أهم ركائزه في الفلسفة والأدب معا ، وكثيرا ما رفض الجديد باسم تراث قديم ، او عجز عن إدراك الجديد بسبب سطوة القديم . وقد نظر الى التراث كلحظة تنويرية في التاريخ ، او كجزء من مسار تفتح الشخصية الانسانية ،

وبسبب هذه النزعة الانسانية الطاغية ، فانه كان يعزل التـراث ، أو يكاد ، عن مســاره الاجتماعي الخاص به ، ويضعه في ركب الفكر الانساني العام .

لا ندعي اننا قدمنا ، في الاشارات السابقة ، جميع مقولات الواقعية عند لوكاتش ، فذلك امر ليس باليسير ، بل قدمنا بعض جوانبها ، وبالاتكاء عليها يمكن ان نعطي ملاحظتين : تقول الاولى إن لوكاتش كان مهتما بالمعرفة الأدبية ، وقد غالى في هذا حتى قارب بين العلم والأدب ، وتقول الملاحظة الثانية إن الفيلسوف الهنغاري كان يرى الواقعية جزءا عضويا من حركة التاريخ الصاعدة بالضرورة ، فكأن الواقعية لديه جزء ضروري وجبري من مسار التاريخ . لذلك لم يكن يقرأ بناء الاعمال الأدبية ، بقد ما كان يقرأ سيرورة التاريخ الصاعدة ، والمكتوبة ، في سطورها .

بريشت : الواقعية وعلاقة الأديب بالقارىء :

تابع بريشت تقاليد الواقعية ، بعد ان نقلها من دائرة الاتباع الى دائرة التجديد الملتزم بديالكتيك الحياة ، فكان في تجديده محطما للأصنام وللقيم الثابتة ، وبناء خلاقا في نظرية الواقعية وممارستها . واذا اردنا التعرف على نظرية بريشت ، والتعريف بممارسته ، علينا تلمس ما هو أساسي لديه ، والاساسي قائم في ديالكتيك القراءة والكتابة في علاقتهما بالصراع الطبقي ، وبدور الأدب فيه . وما دام الأدب يتحدد في صراع ثلاثي الابعاد ، فان تعريفه ، كأدب ، لا يرى الا في جملة العلاقات الاجتماعية . واذا اخذنا بتعاليم صاحب « الواقعية المقاتلة » يمكن ان نقول : ينبغي اعتبار « الظواهر الأدبية كأحداث ، وكأحداث اجتماعيــة » ، أو أن « الأدب ممارسة اجتماعية متميزة ، ترتبط بمجمل الممارسات الاجتماعية » . وهذا القول ، في بساطته الظاهرة ، يرجع الممارسة الأدبية الى علاقة مركبة ، تفعل في علاقات محددة أخرى وتنفعل بها ، فكأن العلاقة الأدبية لا تفصح عن دلالتها إلا في دلالة جملة العلاقات الأخرى ، التي تساهم في بنائها . يقول بريشت : « الواقعية ليست قضية ادبية فحسب ، إنها أكبر من ذلك بكثير ، فهي قضية سياسية ، فلسفية ، عملية ، ينبغي ان ترى كذلك ، وأن تعالج كذلك ، أي : كقضية تمس مجمل الحياة الاجتماعية » . (٢٣)

إذا كان المستوى الأدبي لا يقوم الا في علاقاته الاجتماعية المحددة له ، والمكتوبة ، في فضاء الصراع الطبقي ، فان دلالة هذا المستوى لا ترى الا في وضعه بالنسبة للصراع القائم ، وموقفه منه كداع لتغيير العلاقات وتهديمها ، او كمبشر لبقاء هذه العلاقات وديمومتها . وسواء أكان هذا الدور يدعو الى التغيير ام الى التثبيت ، فان حدوده تظل قائمة في وظيفته الاجتماعية ، حتى نكاد نقول : إن معنى الأدب عند بريشت ينهض في دلالته ، ويتماهى بوظيفته ، ويتشكل وفقا لشروط هذه الوظيفة ، فكأن اللحظة السياسية هي الحامل الاساسي للحظة الأدبية ، أو كأن الموقع الطبقي ، والالتزام السياسي ، هما الدائرة الأولى التي تحكم بناء اللحظة الأدبيــة . ونسترجع ــ هنا ــ الأطروحة القديمة التي ترى معنى العمل الأدبي في فعله ودلالته في اثره وما دام الفعل الاجتماعي هو مبتدأ الأدب وخبره ، فان هذا الفعل لا يصل الى تحققه إلا إذا

كانت الممارسة الأدبية ممارسة عارفة ، تصل الى قرار المجتمع ، وتتمثل قوانينه ، وتمسك بالسببية الاجتماعية الحاكمة له . وفي هذا الاطار تتوارى عفوية الأديب ، وتمحي هواجسه الذاتية ، وظنونه الشاردة ، وتظل الممارسة الأدبية صاحية ، يقظة ، تسخر من سحاب التأملات ، وتفتش بانتظام عن قوانين الأدب والحياة .

حتى لا نختزل القول البريشتي في دائرة تبسيطية ، علينا ان نذهب في منطق التدليل الذي يركن اليه ، ومن اجل ذلك نضاعف القول من جديد ونقول : إن الأدب هو وظيفته النازعة الى التغيير ، أو أنه الممارسة التي تبني المجتمع بشكل يدعو الى هدمه . ويستدعي ديالكتيك الهدم ، والبناء ، إدراك السببية الاجتماعية المحايثة للبناء الاجتماعي . فتهديم علاقات محددة يستلزم معرفتها ، أو كما يقول بريشت : « إذا أردنا ان نكتب حقيقة فاعلة عن حالة اوضاع سيئة ، فينبغي كتابتها بطريقة تمكننا من التعرف على أسبابها / لنلق جانبا كل الاشياء التي تمنعنا من الكشف عن السببية الاجتماعية بشكل كامل / لا نستطيع تمييز نمط كتابة واقعية عن اخرى ليست واقعية الا بمواجهة العمل مع الواقع الذي يعالجه / الرؤية الواقعية هي تلك التي تدرس القوى المحركة ، ونمط الفعل الواقعي هو ذلك الذي يضع القوى المحركة في حركة » (٢٤) . وهكذا ، فان بريشت يوائم بين العمل الأدبي و « التعرف » ، « السببية » ، و « الدراسة » ، حتى يكاد في جموحه المعرفي ان ينكر لحظة « اللعب » في الكتابة ، ويجعل من الكتابة الأدبية حقل معرفة خاص لا يحرض على التغيير ، بل يشرح سيرورته ، فكأن المعرفة الأدبية لديه « معرفة كاملة » ، او عليها ان تكون كذلك ، فتتنكر لقصورها « الخاص » ، وتتناءى عن « جماليتها المجانية » ، وتنشىء لذاتها زمنا جديدا يحتل فيه الأدب مكانا جديدا . وفي مساحة هذا الطموح ، فان بريشت ، يتحدث عن « الانعكاس الصحيح » للواقع ، ويذكر حينا آخر بمقولة « الانعكاس النشيط » ، ثم يكتب عن « صعوبات الحقيقة » ، و « نبرة الحقيقة » ، و « ضرورة الوصول الى الحقيقة » . ومن اجل هذه « الحقيقة » المتأبية فانه يطالب بتساند المعرفة ، وانفتاح المعارف بعضها على بعض ، حتى يقول : « يحتاج الكتاب ، في زمن الصعوبات والهزات العظيمة ، الى معرفة الديالكتيك المادي والاقتصاد والتاريخ » (٢٥) .

تستبين « ضرورة الحقيقة » في قول بريشتي آخر ، تبدأ الكتابة به وتنتهي فيه : « ينبغي استخلاص حقيقة نستطيع استخدامها من اجل شيء ما » (٢٦) ، اما هذا « الشيء » ، الذي تدور حوله الكتابة ، فهو الثورةالاجتماعية ، التي تحدد وجهة نظر الكتابة ، والتي تدفع بالكتابة الى صياغة ذاتها من وجهة نظر القارىء ، لأن فعل الثورة لا يرى الكتابة إلا في شكل قراءتها ، ولا يرى النص الا من وجهة نظر القارىء ، الذي يستقبله ، ويتعلم منه ، ويعيد تركيب علاقات الواقع في سطوره . أي ان الثورة لا ترى الكتابة إلا في مردود القراءة ، فانتاج النص لا يكتمل الا بانتاج القارىء الذي يترجم النص ممارسة .

تستعلن الكتابة ، اذن ، في وظيفتها الاجتماعية ، مؤكدة أن الكتابة ، كما القراءة ، هي علاقة اجتماعية خاضعة للصراع الطبقي ، وأن ممارسة هذا الصراع ، باتجاه التغيير ، يقضي بانزياح الكتابة عن المعايير السائدة من أجل تأسيس معايير جديدة ، علما ان علاقة الكتابة

القراءة هي التي تحدد شكل هذا التأسيس ، وحركته ، اذ ان انزياح الكتابة يهدف الى انزياح القراءة باتجاه معايير جديدة ، ومن أجل إنتاج وعي اجتماعي جديد . ولما كان الصراع الطبقي ، في حقله الاجتماعي العام ، وفي حقله الأدبي الخاص ، هو الحاكم الأول لديالكتيك الكتابة / القراءة ، فان هذا الديالكتيك ، « في حركته المستمرة » ، هو الذي يحكم اثر الكتابة والقراءة ، وهو الذي يملي تحولات اشكالهما ، أي ان الشكل الأدبي لا يعطي اثره في القراءة ، إلا عندما يكون خاضعا لعملية الصراع الطبقي ، وعندما ينكتب ، هو ذاته ، كعلاقة فاعلة في هذا الصراع . ومهما كان شكل الصراع تظل القراءة هي الأفق الذي ينزع اليه العمل الأدبي ، ويظل القارىء هو المحور الذي يدور حوله الكاتب ، ويسعى الى الحوار معه ، حوار يبدأ بالكتابة ، وينتهي بالتحالف السياسي في معركة التغيير الاجتماعية . ماذا يقول بريشت عن القراءة والقارىء ، وكيف يرى العلاقة بين الكاتب والقارىء ؟ :« إن العمل الذي لا يسيطر على الواقع ، ولا يسمح للجمهور بالسيطرة عليه ، ليس عملا فنيا / على الكاتب الواقعي ان يكتب بطريقة يمكن فهمها ، لأن هدفه هو التأثير بشكل حقيقي على بشر حقيقيين / عندما نريد التوجه الى الشعب ينبغي ان نكون مفهومين لديه / ينبغي كتابة الحقيقة أبدا من اجل شخص ما . شخص يستطيع ان يستخدمها في شيء ما / أيها الكاتب إنك لا تقاتل وحيدا ، فقارئك يقاتل معك إذا عرفت أن تشده الى المعركة ، كما انك لست وحيدا في بحثك عن الحلول ، فهو يعثر عليها أيضا » (٢٧) .

إن ادخال بريشت ديالكتيك الكتابة / القراءة في حقل الواقعية ، جعل من مقاربته لها مقاربة متميزة ، فقد اكتفت نظريات الواقعية السابقة بتحديد العلاقة بين الأدب والمجتمع بشكل عام ، كما ركزت على الجانب المعرفي في الأدب ، أي انها لمست وظيفة الأدب في الصراع الاجتماعي العام ، دون أن تلمس شكل الصراع الطبقي في حقل الأدب ، ودون ان تتعرف على خصوصية الأثر الادبي في العلاقات الاجتماعية الشاملة . لهذا ، فان بريشت قد ميز الواقعية ، ومنحها ابعادا جديدة ، عندما ربط الكتابة بالقراءة ، وعندما ربط شكل الكتابة بالمتحولات الاجتماعية . ولما كان « التحول » هو قانون الحياة ، كان على الكتابة ان تصون « حياتها » في رفضها لكل قانون ثابت لا يواكب الحياة ، اي ان قانون الكتابة الوحيد هو غياب كل قانون .

يرقى بريشت في تعاليمه السابقة الى مقام الديالكتيك الحقيقي ، فلا يعثر على المقولات في « تعاليم الادارة » ، بل يعيد بناءها ابدا في الفضاء الواسع الذي ينتجها . فضاء الصراع الطبقي . وفي هذا الفضاء يمايز بين العام والخاص ، ويفارق بين الكوني و « التاريخي » ، فيرى العام في الصراع الطبقي ، ويبلغ الخاص في الصراع الطبقي في الأدب . ثم يوغل في تمييزه « بين الفواصل » فيرى الأدب في زمانه ، ويضاعف القول عن زمانية ومكانية العمل الأدبي ، مؤكدا ان الأدب مشروط بزمانه العام ، وبزمانه الأدبي ، وان هذا الزمان لا يقود « المضمون » فحسب ، بل يحكم ، ايضا ، شكل التكنيك الأدبي ، لأن التكنيك ليست مقولة مطلقة بل علاقة تاريخية . إن هذا الحس التاريخي المعمور بمنهج ديالكتيكي ، لا يرى حقيقته الا في الممارسة ، وفي « نهر الحياة » ، قد جعل من بريشت مناهضا لكل نزعة شكلية في الأدب ، ورافضا لكل مثال ادبي

ماضوي، ومقاتلا ضد كل نزعة تقديسية للآثار الماضية ، وراجما لكل التعاليم الجاهزة التي لا ترى صورة الأدب في متغير الحياة ، بل تراه في جاهز التعاليم المدرسية .

الأدب ، اذن ، علاقة متغيرة لا تمتثل إلا لأثرها المكتوب في مسار الصراع الاجتماعي / الادبي ، ولأنها كذلك ، فهي لا تعترف بتاريخ الأشكال الأدبية الا كتاريخ « خام » ، جدير بالدراسة ، وغير قمين بالاستلهام والمماثلة ، فكأن بريشت يقول : إن تاريخ الأشكال الأدبية هو تاريخ انهدامها في تغيرات الواقع ، التي فرضت الانهدام ، لذلك فان راهن الاشكال الأدبية لا ينهض من المهدوم ، بل ينهض عليه ، أي ان مثال الشكل الأدبي هو غائب ابدا ، لأن الشكل لا ينبني في ذاته ، وانما يبنى بالمواد الاجتماعية التي يعطيها راهن لصراع . واذا سألنا بريشت عن دلالة الشكل ، و « زمن بنائه » ، نجد الجواب لديه متعددا ، والتعداد لديه هو

الاصرار على الوضوح : « المضامين الجديدة تقبل الأشكال الجديدة ، لا بل تفرضها ايضا إذا لم نقبل الا باشكال ميتة فلن يجد الحي والواقعي اي مكان له / الفئات الاجتماعية التقدمية تحتاج الى ادب يختلف عن ادب الفئات الاجتماعية الرجعية / عندما نرى تعددية الاشكال التي يمكنها ان ترسم الواقع ، نرى ، في الوقت ذاته ، ان الواقعية ليست مسألة شكل / انه لخطر جدا ان نربط فكرة « الواقعية » العظيمة ببعض الاسماء مهما بلغ شأنها ، وأن نرجعها الى بعض الأشكال مهما بلغت قيمتها .... ان من يقرر صلاحية الاشكال الأدبية هو الواقع ، وليس علم الجمال ، ولا حتى الواقعية » (٢٨) .

وكما نرى ، فان تعاليم بريشت تنير دور الأدب في حقل التغيير الاجتماعي ، وتشير إلى ديالكتيك الأشكال الأدبية ، وتربط نشوء الشكل وانهدامه بالصراع الاجتماعي من ناحية ، وبمعطيات كل الحقول المعرفية من ناحية ثانية . مع ذلك ، فان هذه التعاليم تقول شيئا آخر ، انها تجعل من الشرط الديمقراطي حاملا اساسيا للانتاج الادبي ودوره ، والديمقراطي لا يعني هنا فقط نشر الكتابة والقراءة في المجتمع ، بل يعني ، ايضا ، امتلاك الاديب لكل الحرية اللازمة له من اجل بناء شكله الأدبي كما يريد ، لأن عمل الأديب الحقيقي هو البحث عن الشكل الموائم ، والغائب والقادر على قول الحقيقة. معنى ذلك ان هذا الأديب لا يعترف الا بمرجع بحثه ، ولا يقبل بأي مرجع آخر . لهذا لم يكن غريبا ان يعتبر منظرو الادارة « بريشت » « ابقا » ، و « محطما للمقدسات » .

لوكاتش امام بريشت :

على الرغم من ترامي الكتابة ، وركام البحث ، فان تاريخ الواقعية لا ينكر الا مقرونا بمناظرة لوكاتش ــ بريشت ، التي دارت في الثلاثينات ، إثر صعود الفاشية وانتشار « ادب المنفى » . وإذا كان لهذه المناظرة من معنى ، فان كل المعنى يرقد في وضوح الحوار ، الذي حاول ان يسحب مفهوم الواقعية من مستوى الأفكار العامة الى مستوى « النظرية » ، أو إلى مستويين

في النظرية : مستوى لوكاش « الانساني » ، ومستوى بريشت « البروليتاري » ، وقد يتمايز المستويان حتى نقف امام « نظريتين » واضحتي الاختلاف ، على الرغم من وحدة الهدف السياسي . وفي هذه المناظرة مارس بريشت منهجه ، واستعاد « المبادىء » الأولى وأخضعها للمساءلة ، فقال : الواقعية مفهوم فضفاض ، ينبغي « تنظيفه قبل استعماله » ، و « تنظيف » المفاهيم يعني قراءة تحققها في الممارسات الأدبية ، لأن الممارسة هي مرجع المفهوم ، والضابط لتحولاته . وإذا كان المرجع / الممارسة واسعا ، وغنيا ، ومتناقضا ، فان تناقضه الغني يلغي « نقاء » المعايير ، ويدفع بالقراءة الواقعية الى حقل صراع النزوعات ، حيث ترى تعايش الواقعي والشكلي في ذات العمل الأدبي ، لأن الشكلية قد تتسلل الى البناء الواقعي الكلاسيكي ، كما تتسلل بعض العناصر الواقعية الى بعض الاعمال الادبية الشكلية . (٢٩)

أكثر من ذلك ، ان اعتماد الممارسة الادبية مرجعا ، يطرد كل نزعة اسميته فتتبادل بعض الاعمال الأدبية مواقعها ، ويتكشف العمل الشكلي كعمل واقعي ، كما تنفضح بعض الأعمال الواقعية المزعومة كأعمال شكلية .

معتمدا مرجع الممارسة في اثرها السياسي ، هاجم بريشت معايير الواقعية عند لوكاتش ، واظهر ان هذه المعايير لا تبدأ من « الواقع الاجتماعي المشخص » (٣٠) ، وإنما تعتمد التجريد النظري « المرهون » قاعدة ، أي انها تبدأ من مفهوم مأخوذ من « فلسفة الأنوار » ومأخوذ بها قبل ان تنطلق من الواقع ؛ ولما كانت الحياة اكثر خصوبة وتنوعا وتعددا من كل المفاهيم النظرية ، فان معايير لوكاش تأسر معطيات الواقع في تعاليم النظرية ، وتعجز بالتالي عن التعامل مع الجديد ، وتقويمه بشكل صحيح . ولنا ان نقول هنا ــ وفي اضاءة بريشت ــ أن نسق لوكاش النظري قاده الى بعض المعايير الضيقة ، على المستوى النظري ، واودى به الى محاكمات « انسانوية » على المستوى السياسي . فعلى المستوى النظري ، وفي حدود « الاعتبارات الجمالية » ، بقي لوكاتش مفتونا بالواقعية البرجوازية في عهدها الذهبي ، حتى جعل من بلزاك / تولستوي المرجع القويم ، الذي يقرر شكل الكتابة ، ويدرجها في قراره ، اما في مسار التقدم او في وهاد الانحطاط . لهذا يمكن القول ان لوكاتش لا يرى في « الواقعية الاشتراكية » الا امتدادا خلاقا للواقعية الأولى ، ولا يعترف بأية كتابة « واقعية » الا اذا صانت في سطورها « النطمة الأولى » . وقد رأى بريشت في هذا الموقف تقهقرا امام حركة الحياة ، حتى قال : ان لوكاتش لا يرى الظواهر الادبية كظواهر اجتماعية بل كأحداث منفصلة ، او كأن الأدب لديه تفتح مستمر لجوهر قديم ، قذفت به الثورة البرجوازية ، يوما ، الى ارض الحقيقة ، وتركته مرجعا دائم الصلاح (٣١) .

ولما كان الموقف من الأدب يشي ، بالضرورة ، بموقف من السياسة ، فان سياسة لوكاتش اختارت مجالها الخاص ، وأعلنت فيه اطروحاتها ، وكان هذا المجال هو السياسة الثقافية . فلقد رفع لوكاتش ، من اجل محاربة الفاشية ، والذود عن « التراث الديمقراطي الانساني » ، شعار التقدم ، مضاعفا بذلك شعار الواقعية ، حتى نكاد نقول ان شعار الواقعية ، في حقل الأدب ، يعادل عند لوكاتش شعار التقدم في حقل السياسة ، غير ان هذين الشعارين لا يعلنان

عن « إنسانية » لوكاتش السافرة والمجيدة ، الا بقدر ما « يفضحان » اسره لانارات البرجوازية الأولى ، لأن جوهر التقدم ، كلحظة فلسفية أولى ، كان مثيلا لمفهوم الواقعية كلحظة ادبية أولى ، علما ان الانسان والتقدم والواقعية هم تعابير البرجوازية في ماضي صعودها المجيد ، أي ان لوكاتش لم يلجأ ، في سياسته الثقافية المناهضة للفاشية ، الى معطيات العصر بكل تفاصيلها ، بل حسر هذه التفاصيل ، وتحصن وراء فلسفة التنوير ، وأذاب بعض المعطيات الجديدة ، والاساسية ، في « اثير » التقدم والانسان والانسانية .

في مواجهة « النقاء الانساني » ، واجه بريشت لوكاتش بنقدين أساسيين ، يدور الأول حول علاقة التحولات الادبية بالتحولات الاجتماعية ، ويدور الثاني حول طبقية الثقافة ، وضرورة التمييز بين الثقافة البرجوازية التنويرية والثقافة البروليتارية . يقول النقد الأول : لما كانت الظواهر الادبية ظواهر اجتماعية ، فان دراسة الأدب لا تستقيم الا في دراسات التحولات الاجتماعية في علاقتها بوظيفة الأدب ، وبشكله ، الأمر الذي يفرض حركية مفهوم الواقعية وتطويره ، ويفضي الى ضرورة بنائه من جديد . وينتج عن ذلك ضرورة التحرر من النماذج القديمة ، ومن كل بناء نظري منغلق ، إذ أن البقاء في القديم ، والاكتفاء بالمغلق ، يقودان الى محراب الشكلية في النظرية والممارسة . وتتجلى شكلية لوكاتش بالمحاكمة السكونية التي تعزل الشكل الأدبي عن الحركة الاجتماعية ، والتي تعجز ، أيضا ، عن اكتشاف لحظة التناقض في الممارسات الادبية . وبسبب ذلك ادخل لوكاتش اعمال جويس وبروست ، وكافكا في مقولة الانحطاط ، ورأى فيها انعكاسا « صافيا » لانحطاط المجتمع البرجوازي ، مماثلا بذلك بين الأدبي والاقتصادي ، ومقصيا لحظة التناقض من الكتابة الأدبية ، علما ان جديد هذه الأعمال لا يستبين الا في جديد العلاقات الاجتماعية ، وفي الأثر السياسي المتصاعد للبروليتاريا ، وانعكاسه على المستوى الثقافي . وهذا يعني ان الأعمال السابقة جديرة بنعت جديد ، غير الانحطاط ، لأنها . في تفككها الظاهري ، كانت تنتج التفكك الداخلي للمجتمع البرجوازي ، منتجة في فعلها مواد ادبية جديدة ، ومقدمة مساهمة مهمة لحقل الواقعية . وفي هذا الحكم كان بريشت يذكر بمفهوم صراع النزوعات ، الذي يحقق ذاته في جميع الممارسات الاجتماعية ، بما فيها الممارسة الأدبية ، حيث لا يتجلى الواقعي نقيا ، كما لا يتكشف الشكلي نقيا ايضا .

يدور النقد الثاني حول طبقية الأدب ، في علاقته بخصائص زمانه ، وبشكل الصراع القائم فيه . لقد اغلق لوكاتش نظريته عن الواقعية في إطار سياسي معين ، أو لنقل انه حاول ممارسة مفاهيمه السياسية في خارج حقل السياسة المباشر ، فاختار لها ـ بحسب تكتيكه الخاص ـ حقل الأدب ، حيث رفع شعار ديمقراطية الأدب ، واقامه على قسمة « غير تاريخية » تفصل بين الانحطاط والديمقراطية ، أو بين الانسانية والبربرية . ولم يكن لوكاتش ، في هذه القسمة ، يهتم بالموقع الطبقي للأديب ، كما أنه لم يكن معنيا بالبحث عن خصوصية « الأدب البروليتاري » في تمايزه عن « الأدب البرجوازي » ، بل اكتفى بالانغلاق في يوتوبيا « الديمقراطية الثورية » ، التي تدافع عن « الانسان » في « جوهره » العام . وكان لوكاتش ، في هذا الموقف ، يمارس تقاليد « النزعة التاريخية » التي ترى السياسة في كل الظواهر الاجتماعية ، دون ان تستطيع التمييز بين السياسة والمستوى السياسي ، فتظل « السياسة » حاضرة وغائبة : حاضرة في لا تحديدها ،

وغائبة في تحديدها ، ولهذا كان لوكاتش يرى « الوجه الانساني » للأديب ، ويلمس دوره في الصراع ضد « البربرية » ، لكنه لم يكن يرى علاقة الأديب بطبقته . ولم يكن يهتم بشكل الصراع الطبقي في حقل الأدب ، اي انه لم يرصد الفرق بين البرجوازي والبروليتاري ، في الأدب ، في صراعهما ضد اليقظة البربرية . بمعنى آخر ـ وكما يرى بريشت ـ فان لوكاتش لم يناهض ثنائية الانحطاط / البربرية من وجهة نظر الثقافة البروليتارية ، ومعطيات « الزمن الجديد » ، بل خاض صراعه من وجهة نظر معايير « البرجوازية الأولى » ، وقد فعل ذلك لأنه « كان مهتما بالمتعة الجمالية اكثر من اهتمامه بالنضال » ، ومستغرقا بـــ « الهروب واللواذ اكثر منه بالهجوم والتقدم » (٣٢) .

ينهض كل نقد بريشت ـ ضد لوكاتش ـ على علاقة الأدب بزمانه التاريخي ، وبزمانه الأدبي : « ليس الأمر ان نعقد الصلة مع الزمن القديم ، بل ان نوثق العلاقات مع الأزمنة الحديثة القذرة » (٣٣) . وإذا كان الأمر كذلك ، فان الأدب لا يتحقق إلا في اشكال جديدة ، تطرح في جدتها مسائل التكنيك ، والتركيب ، والبناء ، أي ان وظيفة الأدب ، في العصر الجديد ، لا تنفصل عن البناء الذي يقوم فيه ، إذ « أن التكنيك ليس موضوعا خارجيا محضا يمكن نقله بمنأى عن كل نزوع ايديولوجي » ، الأمر الذي ينقض مفهوم « النموذج القديم » الذي لا يحمل « النزوع الايديولوجي » في « مضمونه » فحسب ، بل يسفر عنه ايضا في شكل بنائه الفني . وما دامت « الأيديولوجيا » ترشح في كل عناصر العمل الفني ، فان كتابة الأدب ، المتوجه الى الطبقة العاملة ، تأمر بتكنيك ادبي جديد يكون قادرا على نشر وشرح المفاهيم الجديدة . وانطلاقا من خصوصية التكنيك وصل بريشت الى مفهوم « التغريب » في الممارسة المسرحية ، الذي يتمايز في دلالته ، ووظيفته ، عن المعايير الأرسطية .

ومهما يكن من أمر ، فقد ناهض بريشت كل نزعة اسميـة في اطار الواقعية ، وبخاصة ان هذا الاسم لم يعثر على « تعريفه العلمي » (٣٤) . فكأننا به يقول ان تعريف الواقعية العلمي يستلزم غيابه ، لأن الواقعية لا تكشف عن حقيقتها في تعاريفها النظرية ، بل في اطار الممارسات الادبية المشخصة ، في مساحة الكتاب الواقعيين . اكثر من ذلك ، ان الدفاع الحقيقي عن الواقعية هو الدفاع عن السياق الجديد للواقعية ، عن الشرط التاريخي الذي يأمر بهدم واقعيته وبناء اخرى ، ونسيان هذه الحقيقة يؤدي الى الخلط بين الواقعيــة الأولى و « الواقعيــات الأخيرة » ، ويرجع الواقعية ، في كل ازمانها ، الى شكليته ميتة . علما ان الواقعية ـ كما يجب ان تكون ـ ترفض كل الأشكال الجاهزة .

ملاحظات عابرة :

تحتل الواقعية مكانا خاصا في مسار الفكر بعامة ، وفي مسار الفكر النقدي بخاصة ، وليس لديها ، في هذا المكان ، ما تستحي منه ، بدءا من بيلنسكي وانتهاء بألتوسر وديلا فولبة ، وبدءا من التنظيرات الفلسفية العامة انتهاء بمحاولات التمييز الأدبي ، مع ذلك ، فان هذا المسار

لم يلغ اسئلة متواترة التجديد ، فكأن تجدد الاسئلة يحكي لحظة الشك كما يحكي لحظة اليقين : اليقين بدور الأدب في المجتمع ، والشك في تمييز الأدب عن العلاقات الاجتماعية الأخرى . وسنطرح هنا ، وبشكل عابر ، بعض هذه الاسئلة التي تمنع ثنائية الشك واليقين عن متابعتها حتى النهاية .

السؤال الأول : لا ينكر اسم « الواقعية » إلا ويضيف اليه المختصون نعتا او اضافة ، حتى يخيل الى القارىء ان الاسم وحده قاصر ، فهو يصبح « الواقعية الفنية » عند جاكوبسن ، و « الواقعية المقاتلة » عند بريشت ، و « الواقعية العظيمة » عند لوكاتش ، اما التوسر فانه يحذف الاسم ويستبدله بـ « المادية » . الا يعبر الحذف والاضافة عن شك مقيم في نقاء مقولة الواقعية ؟ او لا يعبر ذلك ، ايضا ، عن ضرورة انتاج مفهوم جديد لا يحتاج الى حذف او اضافة ؟

السؤال الثاني : لا ينكر اسم « الواقعية » الا وتنكر معه « مقولات » اخرى ، سلبية وإيجابية : المحاكاة ؛ الانعكاس ؛ وانتاج الواقع ادبيا ؛ النزعة الطبيعية ؛ التجريد الفني .... الا يعيدنا هذا الى السؤال الأول ؟ وهل معنى الواقعية هو انتاج الواقع بها واذا كان الأمر كذلك هل توجد « عين بريئة » وهل يوجد وعي « علمي » نقي قادر على رسم الواقع في علاقاته الموضوعية ؟ وهل معنى الواقعية كتابة الواقع ام انتاج اعمال فنية توحي بالواقع وتشير اليه ؟ وهل تساوي امكانيات الواقع المباشر إمكانيات « التخييل الفني » ؟ وهل تتم كتابة الواقع بدءا منه ، ام انطلاقا من كل التراث الفني المحلي والعالمي ، الذي حاول كتابة هذا الواقع في تاريخه الطويل ؟

السؤال الثالث : هل الاعمال الادبية والفنية هي مصدر للمعرفة ؟ واذا كان الأمر كذلك : فما هو الفرق بين المعرفة ، بالمعنى النظري للكلمة ، وبين المعرفة التي ينتجها الأدب او الفن ؟ واذا كانت المعرفة الفنية ، او الادبية ، قائمة ، فما هي المقولات الاساسية والواضحة القادرة على تعيينها ؟ وما دمنا نربط بين المعرفة والواقعية والفن والعلم : هل الواقعية مقولة فلسفية عامة كمقولة « المادة » ام انها مقولة فنية ؟ واذا كانت الواقعية مقولة فنية فلماذا تنزع ، دائما ، الى مصادرة المرجع الداخلي للأدب في المرجع الخارجي للواقع المباشر وللتاريخ العام ؟

الواقعية في تنظيرها العربي :

وصلت الواقعية الى الفكر العربي متأخرة عن زمانها الأوروبي ، بل كان وصولها الينا متواقتا مع غروبها في « مهدها الأول » ، بل لنقل انها وصلت الى الفكر العربي في الوقت الذي

كانت تسلم فيه الروح والراية الى واقعية جديدة حملت اسم الواقعية الاشتراكية . لهذا وصلت الينا واقعية هجينة ، تمتزج فيها الليبرالية بالفكر الشيوعي ، وتختلط فيها العقلانية بالماركسية ، وتتزامن فيها الديمقراطية مع الدعوة الى « مستبد عادل » واذا لجأنا الى الفكر النظري ، في اقتصاده نقول : جاء الى الفضاء العربي فكر الواقعية الذي ينتمي الى تشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية معينة ، ثم بحث في « فضائنا » عن حوامله الاجتماعية وعن نقاط ارتكازه المادية ، فعثر عليها ، ثم سرعان ما اضاعها ، فبقي الفكر فكرا ، او استمر الفكر قريبا وبعيدا عن الواقع ، الى ان ادرك ان حقل حركته هو المستوى السياسي لا المستوى الاقتصادي . وبسبب افتقار الفكر الواقعي إلى الطبقة المسيطرة القادرة على ممارسته ، واعادة انتاجه ، عاشت الواقعية زمانها في حقل الفكر والسياسة الداعية الى مجتمع جديد ، او عاشت زمانها في ممارسة تخلط بين الأدب والسياسة ، او تجمعهما في مهمة اولى واساسية هي تحرير المجتمع .

لقد حدد زمن وصول الواقعية الى الفكر العربي مسار هذه الواقعية ودورتها ، فأخذت شكل العقلانية عند طه حسين ومحمد مندور ، في حين انها اخذت شكل « الالتزام في الادب » عند رئيف خوري ، الى ان اخذت شكلها الأخير والناقص عند محمود امين العالم وحسين مروة . وعندما نستعمل كلمة « الشكل الناقص » فاننا لا نصدر حكما سلبيا بقدر ما نشير الى الشرط التاريخي المعاق الذي وصلت فيه الواقعية ، والذي اعاق ، بدوره ، حركتها ، ومنحها بعض سماتها الراهنة . فقد عاشت الواقعية « معظم زمانها » كـ « حزمة افكار » ، اي انها لم تكن تعكس اصولها بقدر ما كانت تدعو الى انتاج هذه الاصول ؛ اي انها لم تكن « تنظر » لممارسات قائمة بل كانت تدعو الى اعمال غائبة تود ان تكون هي التعبير النظري لها . بمعنى آخر : لقد سبقت الواقعية ، كمنهج ، الأعمال الواقعية كممارسة ، وبسبب هذه المسافة بين المنهج النظري وبين الاعمال التي يطمح اليها ، عاشت الواقعية ، في الفكر العربي ، لحظات سكونها الطويلة ، وعاشت ايضا زمانها التبشيري ، لأنها لم تكن تبشر لما هو قائم بل كانت تبشر لما يجب ان يقوم ، واستمر تبشيرها بسبب « التاريخ المعاق » الى ان اصبح جزءا محايثا لها . وسنحاول الآن إلقاء بعض الضوء على بعض الرموز الرائدة ، والتي اعطت من جهدها الكثير في الدعوة الى ادب جديد يوائم بين دلالة الكلمة وحاجات المجتمع .

رئيف خوري : مقام العقل ولواء الانسان :

من يقرأ فكر « رئيف خوري » ، ويبحث عن الثوابت فيه ، لا يضل السبيل ، فسرعان ما تعطي الثوابت ذاتها ، وتتكشف لعين القراءة واضحة بلا غبار ، وسرعان ما تسفر عن وجهها ، وتعلن ان مشروع صاحبها يبدأ بكلمة « التنوير » ، ثم يمتد صاحيا ليوائم بين مفهوم التنوير في كونيته وهذا الواقع العربي المعاش النازع الى الانارة ، والمكبل بقيود ثقيلة تمنع عن هذا النزوع امكانيته الفعلية ، ومن اجل رفع القيد وتحرير النزوع يرفع صاحب : « الادب المسؤول » لواء مفاهيم جديدة ، تحدث عن « الوعي » ، « الحديث » ، « الاحياء » ، « النهضة » ، وعن « حقوق

الانسان » . (٣٥) وإذا تقرينا هذه المفاهيم ، في زمانها ، وزمانها قائم ، نجد انها تصدر عن « عصر التنوير الكلاسيكي » ، وتنغرس في جذورها واقعها ، لتفضي الى دعوة التغيير والثورة الاجتماعية . وعندما نوحد بين التنوير والجذور ، نلمس ما هو جوهري في فكر « رئيف » ، والجوهري يذهب الى « البعيد » كي يدرك ما هو قريب ، ويمضي الى الماضي كي يفهم ما هو حاضر ، فكأن معنى التنوير لا يستوي ، والحالة هذه ، إلا في جماع الكوني الحقيقي والموروث الصحيح .

يبدأ « رئيف خوري » من مفهوم اساسي يعتمده قاعدة ، والمفهوم ـ القاعدة هو العقل : « وما دام العقل هو مرجع الانسان الذي اليه يحتكم بالنتيجة لمعرفة الحقيقة ، فقد اصبح رأس الاشياء التي يسأل عنها القلم ان يصور الحقيقة ، مع العلم ان الحقيقة ليست واقع الحال وحسب ، بل هي الحال ايضا كما يجب ان تكون » (٣٦) . ومن يبدأ بالعقل يخلص الى مفهوم مواز ، أو قريب ، او محايث . اي : يصل الى « اشرف الموجودات في الدنيا » ، ونعني بذلك الانسان ، او الفرد المؤكد لذاته ، والقادر على التدخل الفاعل في مسار حياته : « ومتى اعطي الانسان الاستطاعة والاختيار بات مكلفا مسؤولا ، ونما فيه هذا الشعور الذي نسميه حس الواجب » ، ووجوب عقل الانسان وواجبه ، يؤكد فرديته بالمعنى الايجابي للكلمة ، او لنقل ان هذه الفردية لا تجد لذاتها معنى الا عندما تقوم على العقل الذي يبررها ويميزها ، فبه تستقيم ، وفيه تعثر على قوامها ، وبواسطته تتميز وتتفرد ، و « حين تمحق فردية (الانسان) وذاتيته تمحق شخصيته وكل ما هي قابلة له من الامتيازات الانسانية » (٣٧) . واذا كان « رئيف » يبدأ بالعقل وبالانسان فان كل النهايات لديه تظل اسيرة لمنطق البداية ، وفي هذه النهايات الناقصة نعثر على معنى الثقافة ، والكتابة ، والقلم ، والنقد ، والكلمة المسؤولة ، والمعنى كل المعنى يستتر في الانسان ويتكشف فيه ، و « الثقافة هي باختصار : اعداد العقل وتهذيب النفس وترويض الجسم . ونتوسع في معناها بما توسع الفكر البشري ، فاذا بها تتناول ثمار نشاط العقل وما اشترك فيه الذوق والفهم والشعور والخيال ، واليد ايضا » (٣٨) و « القلم ، هذا المسؤول الاجتماعي ، إنما هو مسؤول عن تصوير الحقيقة على واقع الحال ، وعلى ما ينبغي ان تكون » ، « والكلمة هي اخلد مادة يصاغ بها الفن » ....

إن اعتماد « رئيف خوري » على مقولتي العقل والانسان دفع به إلى البحث عن كل الشروط التي تسمح بتحريرهما ، كما قاده الى الدعوة إلى كل الشروط التي تسمح بهذا التحرير . فقد رأى في الثقافة تراكم معرفة يؤهل الانسان للتعرف على ذاته ، ومجتمعه ، ووطنه ، وكونه ؛ ورأى في العقل أداة سليمة مداخلة ، تمهد ، أبداً ، لتصحيح التعرف ودفعه إلى آفاق اكثر اتساعا ، أي أن صاحب « عصر الاحياء والنهضة » كان يربط بصوت عال بين الفعل الانساني وغايته ، وبين معنى الثقافة ودورها ، وبين الكلمة المكتوبة وأثرها الاجتماعي . وأمام هذا التحديد يشف معنى الأدب ، ويستجلي واضحاً في غايته ، وأمام هذا التحديد تنبعث من جديد مفاهيم مألوفة لا تخفي اسماءها ، مثل : القلم مسؤول اجتماعي ، التوجيه في الأدب ، قضايا التحرر الاجتماعي في الأدب ، النقد العقائدي .... ومهما كانت الاسماء يظل الأساسي محدداً : البعد الاجتماعي في الكتابة ، أو ترابط الظاهرات والمقومات الحسية للجمال بمقومات الجمال

الاخلاقية » ، وإذا استعملنا « كلمات » اكثر تحديداً نقول : إن مترجم « جدانوف » كان يدعو في « جدانوفيته » السابقة ، وفي تحرره اللاحق منها ، إلى دور اجتماعي للأدب ، إلى أدب هادف ، أي « أن الأدب ليس شيئاً للترفيه فقط ، والأديب يستحيل عليه ان يتنصل من توجيه اجتماعي سياسي يحصل في أدبه مباشرة ، او غير مباشرة ، بوعي او بغير وعي ، توجيه سياسي اجتماعي يستهدف الحرية ، وبالتالي يشجب كل ما يناقض الحرية من الاستعمار بجميع صوره » . في هذا التحديد كان « رئيف خوري » يشرح ، برهافته الأليفة ، مقولات « الالتزام » ، و« الدور الايديولوجي للأدب » ، وكان يشرح ، متكئاً على معرفته الواسعة ، مفهوم الواقعية او شيئاً قريباً منها .

« فماذا يراد بالتوجيه في الأدب ؟ نستطيع ان نفهم بهذا التعبير أن يكون الأدب متضمناً من الأفكار والعواطف والصور ما يوجه قارئه في طريق معلوم سياسياً أو اجتماعيا او محض شيء أخلاقي لا فرق . ولكنه كما قلنا هدف مرسوم في طريق معلوم »(٣٩) . وبهذا المعنى يتوارى الأدب كنظم أنيق ومنمق للكلمات ، ويصبح موجهاً فاعلا في سلوك القارىء العملي ، وقوة موجية ترشد القارىء إلى حقيقة واقعه ، وكي يكون الأدب كذلك ، عليه أن يكون أدبا أولا ، وعليه ، أيضاً ، ان يتعرف على المصادر التي ينهل منها ، وهذه المصادر هي واقع القارىء في خصائصه القائمة . إن تحقيق العلاقة بين الأديب والقارىء ــ في الشرط العربي ــ تستدعي توجه الأديب إلى « الكافة » القادرة على تحقيق التغيير المطلوب ، وتستوجب وضوح الأديب في « ممارسته » ، والوضوح في الممارسة يعني وضوح هدف الكتابة ، ويعني ، أيضا ، التعرف على كل العلاقات الاجتماعية التي تدور فيها القراءة والكتابة ، إذ أن الكتابة لــ « الخاصة » ، او « الخيار الفضلاء » ، لا معنى لها في شرط اجتماعي لا يزال يبحث عن تحرره ، كما أن قسمة حقل القراءة والكتابة إلى كافة وخاصة لا معنى لها أيضاً ، لأن هذه القسمة الملتبسة تعتمد مرتبية ملتبسة وخاطئة ، ومغرضة ، فامكانية القراءة تستند إلى الوعي الاجتماعي اللصيق بواقعه ، لا إلى القدرة على القراءة ، والمحكومة بمعيار تقني خاطىء .

إذا كانت الكتابة الهادفة تتحقق في حوار الأديب والقارىء ، فان مرجع هذا الحوار هو الواقع المعاش ، الذي تبدأ فيه الكتابة وتنتهي إليه القراءة في هدف صريح ومعلن ، والهدف هو رسم الحياة في قديمها ، الذي يتلاشى ، وفي جديدها الذي ينمو : « الأديب لا ينقل نسخة عن العالم الواقعي ، وإنما هو يميز ، في ما يصف ويصور ، ظواهر الحياة التي تنمو من ظواهرها التي تذبل وتضمحل » . ولا يقصد من وراء هذا التمييز إلا « الدخول في وعي الجماهير » ، بغية ان يوجههم إلى « تغيير الحياة التغيير الذي تحتمله » . يعطي « رئيف خوري » في هذا التعريف تحديده لمعنى الواقعية ، بعد أن أعطى في المقدمات السابقة المنهج الذي تقوم عليه ، وفي هذا « العطاء » يستعيد « خوري » مفاهيم الواقعية في شكلها النظري والتطبيقي ، ويعيد شرحها في وضوح لا يعوزه البهاء ، دون أن يقع في حصار الشعار السياسي ، ودون ان ينقطع عن هموم واقعه العربي الراهنة ، أو يقطع مع موروثه الأدبي الثقافي . ولنا أن نذكر ــ هنا ــ من جديد ، أن « رئيف خوري » كان يزاوج في بحثه بين المعرفة الكونية وبين مخزونه الثقافي العربي ، ثم يمزج طرفي المعرفة ليعالج به أزمة الواقع العربي . بل لنا أن نقول إن « رئيف خوري » كان من

القلائل الذين طرحوا سؤال خصوصية الأدب في معناها المزدوج : أبنية العمل الأدبي ، وارتباط العمل الأدبي بتشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية معينة ، ذات طموحات سياسية معينة . وعلى الرغم من « هامش » الاجابة الذي أعطاه ، فان سؤاله يظل أصيلا وحقيقياً وراهناً .

حسين مروة : الأدب في خدمة الانسان :

تحتل كتابات الدكتور حسين مروة مكاناً خاصاً في التنظير العربي ، الذي أخذ بمنهج الواقعية ، ودافع عنه ، وحاول ممارسته عملا ونظراً . وإذا تساءلنا عن هذه الخصوصية ، وتلمسنا خصائصها ، لوجدناها قائمة في سمتين : السمة الأولى هي الاستمرار والمثابرة ، فقد تعامل « الكثيرون » مع المنهج الواقعي ، ونشروا لواءه ، ثم ما لبثوا أن طووا اللواء بعد أن غادرتهم حماسة موسمية عابرة . أما الدكتور مروة فلا يزال يتوسل « المنهج » ، ويأخذ به ، منذ منتصف الخمسينات حتى اليوم . أما السمة الثانية فهي الاخلاص لتعاليم الواقعية الكلاسيكية ، والبقاء في داخل اسئلتها الأولى ، التي ترصد الأدبي في مهاده الاجتماعية والتاريخية .

يبدأ حسين مروة من منهجه ، وأحياناً يبدأ به ، فيشرح معنى التعاليم التي يرتكز إليها ، يدلل على صحتها وغايتها ، فـ « المنهج النقدي الواقعي هو المنهج الصحيح للنفاذ إلى أساس الحركة الجوهرية لعملية الابداع الأدبي والفني والفكري ، وهو ـ كذلك ـ لا يزال المنهج المتميز بالقدرة على اكتشاف كل عناصر الفعل المتبادل بين الوعي الاجتماعي والواقع الاجتماعي »[٤٠] ، وفي هذا المنهج يقرأ الناقد العمل الأدبي في الوعي الاجتماعي الذي أنتجه ، ثم « يرجع » العمل والوعي الى العلاقات الاجتماعية التي تحددهما ، ويدرس بشكل متواقت علاقات التأثير المتبادل بين الواقع والوعي ، فكما يحدد الأول الثاني ، فان الثاني يعود إليه فاعلا ومؤثراً وشارحاً ، ومن ضرورة هذه العودة يكتسب الأدب/ الفن معناه ، أو يكتسب الأدب أحد مميزاته الأساسية : علاقة الأدب بالواقع هي علاقة معرفة ، أو هي علاقة عارفة ، تبدأ من شكل من المعرفة (المنهج) ، ثم تتجه إلى الواقع ، وتكتب علاقاته كي تنيره في ضوء معرفة جديدة . يميز الدكتور مروة في هذا التحديد بين شكلين من علاقات الأدب بالواقع : موقف جمالي ـ انفعالي ، وموقف جمالي ـ معرفي . أما الموقف الاول فينوس بين الوضوح والابهام ، يعوزه المنهج فيمضي في كتابته ضليلا حتى يضيع في ضباب الرؤيا ، وقصور الرؤية ، فلا يراكم في نهاية رحلته إلا السديم والضياع ، في حين ينطلق الموقف الثاني صاحياً يقظاً ، يستند الى المنهج (الواقعي) الذي يسمح له بأن « يملك القدرة على انتاج القيم الجمالية من مادة المعرفة المختزنة » ، « المعرفة التي ينظمها فكر علمي يحسن استيعاب القضية بجوهرها ، بابعادها المختلفة ، بمنطق حركتها ، ويتلاحم هذا المنطق في سياقاته المتعددة »[٤١] .

المنهج ، إذن ، ليس كلمة عارضة ، أو نافلة . ففي حضوره ، او غيابه ، تتناتج جملة من الآثار : إنتاج المعرفة او تقديم المعرفة الزائفة ، شرح الواقع أو تغييبه ، التأثير الايجابي في الواقع او تسييب الواقع وإطلاق يد الشر والتضليل فيه . ينتج عن ذلك أن الموقف من المنهج هو الموقف من الأدب ، وأن الموقف من الأدب هو الموقف من الواقع ، وفي زمن « التحرر العربي والحروب

الاهلية » يصبح لهذه الآثار رنين خاص ، أو صخب تعلو تراجيعه حتى يمزق الأذن والانسان .

يضع الدكتور مروة ، بعد هذا التشخيص ، النقاط على حروف منهجه ، والحروف قديمة وجديدة تأتلف وتأخذ اسم **الواقعية** ، أو تأتلف وتسعى إلى الحفاظ على اسمها القديم ، في تعاريفه المتواترة المتفق منها والمختلف ، فـ « الواقعية تريد من الأدب والفن والعلم أن يكون كل منها في خدمة الانسان ، وأن يكون كل منها **حافزاً** حركياً وحيوياً . يحفز الطاقات المادية والروحية معاً في الانسان لابداع أقصى ما يمكنها إبداعه من جمالات وخيرات ، ولرؤية أعمق ما يمكنها رؤيته من كنوز الخير والجمال في الحياة والكون »[٤٢] . إذا كان الأدب في خدمة الانسان ، كان على الأدب أن يتعرف على زمان الانسان ومكانه ، لهذا فان صاحب التعريف لا يلبث أن يقوم بتخصيصه ، أي يحدد زمان الانسان العربي وهمومه السياسية وأقمطته الثقافية ، ويقول بضرورة أدب متميز يتشكل وفقاً لـ « المناخ » الذي يدور فيه ، إذ أن الأدب لا يحقق رسالته إلا في وسط اجتماعي يعرفه ، ويتعرف عليه ، وإلا سقط في الكونية الزائفة .

يرقى العمل الأدبي إلى معناه في علاقاته بالمجتمع الذي يقوم فيه ، في انفعاله بأحداثه والتعاطف منها ، وفي التعرف على « القوى الحقيقية المتصارعة » التي تناضل من أجل إعادة خلق الواقع . وبهذا المعنى يصبح العمل الأدبي بحثاً عن المعرفة والحقيقة والتغيير ، وتصبح عملية « الخلق الفني » « عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي ، بحيث يتحول أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات الى مناخ الموقف الانساني داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة »[٤٣] . يمكن أن نقول ـ هنا ـ وبدءاً من الكلمات السابقة ، إن شرط إنتاج الفن هو معايشة الواقع من الداخل ، وفي هذه المعايشة النازعة الى التغيير يصبح الحدث الواقعي حدثاً فنياً يتضمن الحدث الأول ويتجاوزه ، يتضمنه بالاتكاء عليه ، ويتجاوزه في طبيعة العمل الفني التي تختلف ، في عناصرها وآليتها ، عن « الطبيعة الأولى » ، وبسبب ذلك فهي تكشف الحجاب عن إمكانية الواقع الحقيقية ، وتظهر وجوه الواقع التي لا ترى ، وتكشف عن « مكامن الغنى الداخلي » فيه وتطلق الاشارات باتجاه تغييره ونقله إلى وضع جديد .

تستدعي قراءة العمل الأدبي ، في قسماته السابقة ، ضرورة التأكيد على الشروط التي تمكنه من تحقيق الغاية المناطة به . فاذا كان قصد العمل الأدبي هو تحرير الانسان ، وتوليد الفرح ، وكشف جوهر الواقع ، وإنتاج المعرفة ، لزم عن ذلك وجوب قيام جملة من العلاقات تربط الأدب بغايته ، وتصله بنقطة الاستقبال التي يتجه إليها ، وتختزل هذه العلاقات في بعدين : ١ ـ الصدق الفني ، ٢ ـ تميز العمل الفني . يبرهن الأديب في البعد الأول على حضوره الفاعل والمنفعل في الوسط الذي يكتب عنه ، إذ أن « مقياس الصدق الفني في الأدب ، هو مدى اتصال الأثر الأدبي بوجدان الشاعر او الكاتب ، ومدى تعبيره عن الانفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعية في وجدان الشاعر او الكاتب » أما البعد الثاني فيقوم بالتخلص من كل مفهوم كوني زائف بالالتصاق بالواقع المعطى فنياً في كل مستوياته الاجتماعية ، وهذا الالتصاق لا يعبر عن لحظة انفعالية فحسب ، بل يشير أيضاً الى شروط إنتاج المعرفة الأدبية ، وإلى شروط تحقيق

اثرها ، فـ « الفن الذي لا حضور له في وطنه ، لا حضور له في اوطان الآخرين ، او لا حضور له في عالم الانسان ـ الكائن »(٤٤) ، أو لنقل إن الفن لا يحضر في أوطان الآخرين إلا عندما يعبر عن ما هو حاضر في وطنه ، في تجريد فني ينقل اللحظة الخاصة الى مقام اللحظة الانسانية العامة ، وشرط هذا التعبير هو التوافق بين العمل الفني والشرط التاريخي الذي مهد لولادته .

على الرغم من تداخل المقولات ، أو تسلسلها ، يمكن أن نقول إن منهج الدكتور مروة ، في تصوره للواقعية ، يستند إلى مرجعين : مرجع الانسان ومرجع التاريخ . يرى المرجع الأول الأدب في دوره الذي يغني للانسان ، ويرسم له فسحة الأمل والتفاؤل والثقة بالحياة ، فكأن غاية هذا « الدور » هي الكشف عن جوهرين مستتـــرين ، أو مستسرين : جوهر إنساني مليء بالفرح ، أو بارادة تسعى الى الفرح ، وجوهر « حياتي » عامر بـــ « دفقة حيوية » تنتحي أبداً إلى مواطن الخير والسعادة . ويقول المرجع الثاني إن التاريخ حركة تطورية تسير نحو قصدها المرسوم ، الذي تتحقق فيه إرادة الحياة والانسان . فالتاريخ حركة ارتقاء صاعدة ترنو إلى تحقيق الجوهر الانساني ، ودور الكتابة في هذا التاريخ هو السير فيه ، والكشف عن آليته المتقدمة ، والمساهمة في دفع هذا المسار قدماً الى الامام .

« في الثقافة المصرية » : الأدبي والاجتماعي :

ربما لا نأتي بجديد إذا قلنا إن كتاب « في الثقافة المصرية » ، الذي صدر في العام ١٩٥٥ ، شكل أول محاولة نظرية منهجية لتحديد سمات المنهج الواقعي في النقد ، وربما لا نجافي الحقيقة أيضاً ، إذا قلنا إن هذا الكتاب كان ، ولا يزال ، أهم مساهمة في حقل الدراسات « الواقعية » . لهذا ، فان هذا الكتاب يظل تاريخاً ودلالة ، ويستمر مرجعاً كاملاً ، كما يستمر إشارة إلى نقصه المستمر كمرجع . يظل تاريخاً لأنه يحكي في سطوره « بداية » مرحلة نقدية تسعفها حركة اجتماعية ـ سياسية ، ويواكبها نبض تاريخي عامر بالطموح ، وربما بالخيال أيضاً . ويظل دلالة لأنه يبرهن على مراوحة « البدايات » ، وعدم قدرتها على إنتاج الحلقات المستمرة ، والمتآزرة ، من أجل إنجاز مشروع واضح العلاقات ، أي : بقيت البداية بداية برغم وعدها ، فلم تصل الى ضفاف المشروع النقدي المطلوب . وإذا كان أصحاب « البداية » قد هجروها ، ولم يرجعوا إليها إلا بشكل موسمي ، فان أنصار المنهج ، الذي حددته البداية ، لم يستطيعوا أن يدفعوا بالمشروع النقدي الواقعي إلى مواقع أكثر وضوحاً وتركيباً ، لذلك بقي المرجع كاملاً بالمعنى السلبي للكلمة .

إذا تركنا لحظات النقد والحنين جانباً ، وإذا تخلينا عن صرخات الحماسة الاحتفالية ، نؤكد من جديد أن الكتاب الذي وضعه « محمود أمين العالم » و« عبد العظيم أنيس » لا يزال يحتفظ بأهميته ، معتمداً على عاملين ، أولهما تاريخي بحت ، إذ أن الكتاب استطاع أن يتجاوز الشذرات المتفرقة التي كانت تدعو إلى الواقعية بين حين وآخر ، ليقدم في صفحاته بداية منهج ، أي سلسلة من « المفاهيم » النظرية التي تحاول تحديد علاقات الكتابــة الأدبيــة بالمرجــع الخارجي ، وأثر الوعي الاجتماعي في تحديد المرجع الداخلي للكتابة الأدبية . ولهذا فان العامل الثاني لا يتحدد باللحظة التاريخية لبناء منهج نظري في التعامل مع الأدب ، بل يقوم في اللحظة

النظرية ، التي تسعى إلى تجاوز الشعارات التحريضية العامة ، باتجاه مقولات نظرية تكبح هذه الشعارات ، وتنقلها الى أرض جديدة .

يعلن كتاب « في الثقافة الوطنية » عن مرجعه النظري في صفحاته الاولى ، لا يفرق في الاستشهادات ، بل يفرش جملة من المفاهيم النظرية لا تنكر أصولها ولا تسعى إلى التنكر لها . نعثر في الصفحات الأولى و« الأخيرة » ، بالضرورة ، على « كلمـات » : انعـكاس الواقـع الموضوعي ، إنتاج القيم والمعرفة ، سيرورة التناقض والصراع ، كشف الواقع وتغييره .... ثم يبدأ الكتاب بالأساس المادي الذي يقوم فيه « الأدب » ويميز هذا الأساس نظرياً ، فيصل إلى مفهوم الثقافة التي تشير إلى الوعي الاجتماعي ، وإلى أصول الوعي أيضاً في أطوار تشكله التي تعكس ، بشكل لا متفاوت ، حركة الواقع الاجتماعي المتصارعة : « الثقافة إذن لا تقوم على أساس ثابت محدد ، وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل ، يقوم بها المجتمع بكل فئاته ومختلف وسائله . والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة ، وانما ارتباط تفاعل كذلك ، مما يجعل من الثقافة نفسها عاملا موجهاً فعالا ، كذلك ، في العملية الاجتماعية نفسها »[٤٥] . يمكن أن نلاحظ ــ هنا ــ التعريف الضبابي للثقافة ، لكن هذا الضباب ينقشع أو ينعقد عندما تختزل الثقافة في سطور لاحقة في مستوى « مختلف التعابير الفنية والأدبية والفكرية في تفاعلها مع الواقع الحي » ، بحيث يظهـر تحليلهـا « وحدتهـا وتماسكها » ، ويعكس « ما تتضمنه من مواقف واتجاهات وقيم ... » .

نستخلص من تعريف الثقافة الواضح ، والغائم ، معاً ، أن الأدب هو مستوى ثقافي يتحدد بمركبات العملية الاجتماعية المتفاعلة ، وبمدى اقترابه أو ابتعاده عن الواقع الحي . يستعيد الأدب في هذا التحديد تعريفه الكلاسيكي كما ترسمه كلاسيكيات الواقعية ، ويستعلن كعلاقة متبادلة الأثر في وسطها الاجتماعي . وعلى هذا ، فان الاقتراب من الأدب يستلزم الاقتراب من الواقعية ، أو من المنهج النظري الذي يحكم بدايات الأدب وأفقه . يعطي كتاب « في الثقافة المصرية » تعريفات للواقعية تحاول أن تتخفف من عبء البساطة ، ومن ضمور الأقوال الجاهزة ، وأن تسعى إلى مؤشرات نظرية تزاوج في أقوالها بين مصداقية الشعار والتحديد النظري . مثال ذلك : « لا تتمثل الواقعية فقط في اختيار الموضوع ، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع »[٤٦] ، « فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره ، وبشكل خاص ينبغي ان يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه » ، « لا ينبغي أن يكون فهم الأديب متكاملا ، وانما ينبغي أن يكون فهماً متطـوراً كذلك »[٤٧] .

لا نود أن نؤكد ، هنا ، على بعض المقولات الكلاسيكية في مساهمة العالم وأنيس ، مثل إدراك الخصوصية المحلية ، وإنتاج المعرفة الأدبية ، ورسالة هذه المعرفة في ضرورة « احترام الانسان والايمان بمستقبله » ... بل سنشير فقط إلى ثلاثة عناصر فيها : ١ ــ ضرورة الوعي المتكامل للأديب . ٢ ــ العلاقة بين تصور العالم لدى الأديب وانعكاسه على مضمون العمل

الأدبي وعلى صياغته . ٣ ـ التوافق بين حركة التطور الاجتماعي وحركة الاشكال الأدبية .

إذا كان الأديب « مهندساً للأرواح » فان هندستـه تستقيم إلا بوعي اجتماعي متكامل وصحيح يضمن هندسة رؤيا الأديب أولا . أي أن « معلم الآخرين يحتاج إلى من يعلمه أيضا»، وإلا جاءت رؤيته سديما ، وجماليته « شاحبة » ، وأخذ في سديمه ما تبقى لدى القراء من وعي وبصيرة . فالوعي « الصحيح » ضرورة للكتابة الصحيحة ، و« من دون هذا الوعي يصبح من الميسور ان يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة ، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة ربما لم يكن يقصدها في بادىء الأمر »[٤٨] أي أن الوعي هو العنصر الضابط لاختيار الموضوع ، وتحقيق وحدة المضمون ، ومواءمة الصياغة ، وتحقيق الأثر بين المرسل والمستقبل ، ولا يستقيم هذا الضبط إلا إذا انطلق الكاتب من « فكر متزن » ، أو من « فلسفة اجتماعية صحيحة » تتيح له رؤية الواقع في موضوعيته ، دون أن تتلوث الرؤية ، وتخلط بين أوهام الكاتب الذاتية وقوانين الواقع الموضوعية .

تشترط الكتابة الصحيحة إذن تملك الوعي لقوانين الحياة الموضوعية ، لأن هذا التملك هو البوابة التي تفضي إلى سيادة الكاتب على لحظة الكتابة ، وإلى اختيار الموضوع الصحيح وإلى العثور على الصياغة الموائمة ، فالوعي يحكم الموضوع والمضمون والصياغة . يستجلي الحكم في الموضوع عندما ينتج الأديب « صورة صادقة ، ومرآة مبدعة ، لحياة المجتمع في قلقه وامله وتطلعه » ، وهو لا يبلغ ذلك إلا عندما يوائم بين الأدب والحياة ، او يخضع قصد الأدب الى نزوع الحياة والفعل فيه . وفي القبول بهذا النزوع والاقبال عليه يتحرر « الأدب من جموده » ، ويعانق الحياة من جديد ، بل يستعير منها ما هو ضروري لتحقيق وحدته العضوية اما علاقة الوعي بالمضمون فتستظهر في إنجاز وحدته ، وتقديمه كوحدة عضوية تلعب فيها الصياغة دورهـا الحاسم والأكيد ، وتمايز « الثقافة المصرية » ـ هنا ـ بين وحدة الموضوع ووحدة المضمون ، إذ يمكن أن تتحقق الأولى دون أن تتحقق الثانية ، إذ أن وحدة الموضوع تعني الكتابـة عن « موضوع واحد » ، أو « الدوران » حوله في سلسلة « طافية » من الكلمات والتشابيه والصور ، أما وحدة المضمون فتشير إلى كل متآزر من العلاقات الأدبية ذات الوظيفة المحددة ، بحيث تأخذ كل علاقة دورها المحدد في إنتاج معنى محدد ، يصلها بما سبقها من العلاقات ، ويفضي بها إلى ما يتلوها من علاقات اخرى ، أي يجعل من كل علاقة أداة ربط لا غنى عنها بما يسبقها ، وبما يعقبها من العلاقات .

وكما يعطي الوعي أثره في الموضوع والمضمون ، فانه يحتفظ به أيضا في مجال الصياغة التي تساهم في إنتاج الوحدة العضوية للعمل الأدبي . ولنا أن ننكر أن « الثقافة المصرية » قد قدمت ـ هنا ـ فكرة أصيلة ، وذلك عندما أشارت إلى العلاقة بين الموقف الأيديولوجي والعمل الفني ، هذه العلاقة التي لا تمس المضمون فحسب ، بل تحكم بناء الشكل أيضا ، أي أنها تسمح ـ في شروط معينة ـ بتحقيق الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، فالموقف الايديولوجي ـ تصور العالم ـ يرشح في جميع مفاصل العمل الأدبي ، ويخلق في لحظة اتساقه توافقا في علاقات العمل الأدبي ، فيتكشف المضمون في الشكل ، وتواكب وحدة المضمون وحدة الموضوع ، ويعثر

« الموضوع » على اللغة الموافقة لبناء علاقاته ، بحيث تكون اللغة انعكاساً للموضوع وللواقع الموضوعي ، لا لتصورات الأديب الذهنية او جموحاته البلاغية والانشائية .

قبل أن نصل إلى علاقة الشكل الأدبي بالتحولات الاجتماعية ، نومىء بشكل خفيف الى مفهومين أساسين : المفهوم الأول هو وحدة العمل الأدبي ، ويقول إن العمل لا يقوم على علاقة واحدة ، بل على ترابط جملة من العلاقات الدينامية : « صورة الأدب ، ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وابراز مقوماته » ، « مادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني ، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه » ، أو لنقل إن العمل الأدبي ليس « لغة ومعاني ، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضوياً حياً » ، أي أن العمل الأدبي ليس تراصفا سكونيا لجملة عناصر ، فكل عنصر فيه فاعل ومنفعل ، ولذلك تصبح الصياغة جزءاً فاعلا في « ابراز المضمون الذي هو بالتأكيد مضمون اجتماعي خاص » . إن الصياغة ، بهذا المعنى ، تحمل دلالتين لا تنفصلان : إنارة المضمون وتشكيله ، وابراز المواقف الاجتماعية ، لأن دورها في العمل الأدبي يستند ، أصلا ، إلى الشرط الاجتماعي الذي تنيره كتابة . ويقوم المفهوم الثاني في العلاقة بين العمل الأدبي والشرط الاجتماعي ، فالصياغة الأدبية عنصر في إبراز الحوادث الاجتماعية ، والمضمون الأدبي ليس مجرداً بل هو موقف اجتماعي أيضا ، وهذا يعني أن عناصر العمل الأدبي لا تنفصل عن المضمون الاجتماعي ، ودور النقد الواقعي هو قراءة العلاقات الأدبية في بنائها للعلاقات الاجتماعية .

إحدى الطروحات المهمة في كتاب « في الثقافة المصرية » هي أطروحة العلاقة بين التحولات الاجتماعية والتحولات الأدبية ،التي تعرض لها الأستاذ العالم في دراسته عن الشعـر المصري المعاصر . وتقول هذه الأطروحة إن الاشكال التعبيرية لا تعيش زمانها إلا إذا كانت مرتبطة به مضمونا وصياغة ، فلا يمكن كتابة الجديد في قالب قديم ، لهذا فان كثيراً من الشعر الذي ادعى المعاصرة والتجديد قد سقط لأنه حاول أن « يدخل » الجديد في صياغة تقليدية ، وأن يرسم المتحرك في أسلوب اتباعي . وهذا يعني أن البناء الفني لا يتحقق إلا في وحدة ديالكتيكية ، تتكامل فيها الصياغة بالمضمون ، وأن مجافاة العنصر الأول للثاني يودي إلى كسر العمـل الأدبي ، ولهذا تنكسر القصيدة عندما تعبر عن هموم ذاتية في صياغة لا تصلح إلا للقضايا العامة ، فـ « للهموم الذاتية » شكلها الشعري ، وللقضايا العامة شكلها الموافق لها ، ولا يمكن التعبير عن جديد الحركة الاجتماعية إلا في شكل جديد من التعبير الفني ، وهذا الأمر هو الذي فرض ولادة الشعر الجديد ، الذي انتقل الشعر فيه من القضايا المغلقة إلى القضايا العامة ، والذي أعاد صياغة « الهموم الذاتية » ، بحيث تصبح تعبيراً عن الفردي والجماعي . وفي مدار هذا التجديد انزاحت اللغة من مواطن الفصاحة ، والكلمات المهجورة ، إلى مدار الحياة والبساطة والسهولة ، وكانت تعبر في انزياحها عن انتقال الشعر من المجالس الخاصة والمغلقة إلى فضاء الحركة الاجتماعية الباحثة عن التحرر .

تذكير ضروري : محمد مندور والواقعية الغائمة :

من يتحدث عن « الواقعية المصرية » عليه أن يستعيد اسمين ذا حضور : لويس عوض ومحمد مندور ، وإذا كان الثاني قد حافظ على حضوره في إخلاصه لمعنى الأدب ، فان لويس عوض قد قلص هذا الحضور في مروقه المستمر من تصور إلى آخر ، وفي انتقاله النشيط من مذهب إلى آخر . فقد بدأ صاحب « الاشتراكية والأدب » ماديا ، ثم جرفته الأيام فدافع عن الرومانسية وشكى من طغيان الواقعية ، إلى أن استقر أخيراً في محراب الفكر الرجعي والشوفيني . وما دامت الواقعية لا تتعايش مع محرابه الأخير ، فاننا لن ننكر إلا ببداياته الأولى « المتمادية » في ماديتها : « لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس . ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية ... إلا إذا درسنا حالة انجلترا في عصر الانقلاب الصناعي .... إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها »(٤٩) . والتذكير بصاحب هذا القول إحقاق للتاريخ ، وضرورة للدراسة ، لذلك فاننا نتركه لتاريخه ، وننتقل إلى رمز حقيقي كان وفياً لمسار ، وغريباً عن المواقف الموسمية .

عندما نقرأ تاريخ الواقعية ، أو نقترب من « التنظير الأيديولوجي » للأدب يستشهد البعض باسم مندور ، حتى يخيل إلينا أن هذا الاسم كان داعية للاتجاه الذي ندرسه ، أو كان عطوفاً عليه ، والحقيقة أن مندور كان يدرس الأدب من الداخل ، وكان مخلصاً لنهجه التحليلي ، وما اقترابه من الواقعية ونكرها بالخير إلا انعكاس لموقفه السياسي أكثر مما هو تعبير عن موقف نظري . لهذا فان البحث عن واقعية مندور سرعان ما يتوقف ، عندما يدرك أن هذه الواقعية غائمة القسمات ، أو أنها هامش صغير في كتابات تحاول رصد الأدب من الداخل ، وتحليل علاقاته المنطقية ، دون أن تبذل هماً ذا بال في البحث عن الانعكاس والوظيفة والمعرفة والتحريض .

من أجل الدفاع عن القول الذي نرمي إليه ، نذهب إلى كتابات مندور ، ونفتش عن تعريف الأدب ، ثم نركن إليه ونعتمده مؤشراً بالغ الوضوح : « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية » . « الأدب فن لغوي » . « الأدب صياغة »(٥٠) . يظهر هذا التعريف أن معنى الأدب يقوم فيه وفي تحقيقه لما ينبغي أن يكونه ، لا في غايته الخارجية : « الفن لا يحكم عليه من حيث الخير او الشر ولا من حيث الصحة او الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح » ، تنتفي في هذا التصور « نفعية الأدب » ، وتتأكد جماليته التي يلتقطها الذوق الفني المتدرب أكثر مما تلتقطها المعرفة المهمومة بقوانين الأدب ، لأب الأدب يتمرد على كل قانون : « إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة ، بل الاحساس والتذوق والتغذي بمختلف الفنون » ، « الثقافة ليست كلاما نملأ به الرؤوس ، ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس »(٥١) . الفن/ الأدب/ الثقافة مملكة للحواس ، وحقل للذوق الفني الدرب ، ولأنه كذلك فهو يمتنع على القانون العلمي ، ولأنه كذلك فهو يلغي أيضاً إمكانية تحول النقد الأدبي إلى علم ، علماً أن هذا النقد الذي لا يصبح علماً يحتاج إلى مقدمات علمية كي يكون ما هو : « أساس كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في

النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية . والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علما ، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم »(٥٢) . أي أن مجال النقد هو التفريق بين القبيح والجميل في الأدب ، والمفاصلة بين الأعمال الأدبية ، والمقارنة بين خصائصها ، ودراسة تشكلها في تاريخها الخاص .

يبدو مندور ، في آرائه السابقة ، كما لو كان نصيراً لمدرسة « الفن للفن » ، أو كما لو كان داعية إلى « أدبية » العمل الأدبي ، وبخاصة انه يحذف من تعابيره كلمات الخــير والشر ، والصالح والطالح ، ويتمسك بالجمالي والمغاير له . مع ذلك ، فان مندور يخرج من دائرته التحليلية ، ويقول بعلاقة الأدب بالحياة ، ويتحدث بغائية الأدب ، لكن شكل هذا الخروج لا يؤكد إلا على بقائه في دائرته ، والتعلق بمفاهيمها . لننظر الآن إلى بعض مفاهيم مندور التي تغوي بقراءة « واقعية » على الأقل في « القسم الأخير » منها ، أي مفاهيمه التي « حاولت الوقوف » في فترة إعجابه بالتجربة الاشتراكية . إذا رجعنا إلى كتاب « في الميزان الجديد » نجد أن صاحبه يؤكد بوضوح : « وإلى هذا النوع من الأدب الذي تشيع فيه الحياة يتجه إيماني » ، ولكي يكون الأدب تعبيراً عن الحياة عليه أن يكون قريبا منها ، أو عليه أن يصوغ ذاته كي يعبر عن الحياة في جماع « الموسيقى والايحاء والطبيعية » ، في خلق « الشعر المهموس » ، وفي تحقيق « الايهام بالحقيقة » ، الذي يكتب الحياة في بساطتها وعفويتها . يسري الأدب الجميل في تيار الحياة ويعطي صورته الحية ، فتجيء صورة الأدب على صورة الحياة ، وفي هذا التلاقي يتمايز الأدب بالمعنى الصحيح عن أدب الصنعة والافتعال ، الذي يلغي لحظة الحياة في كمال الصياغة والصنعة ، و« الصنعة تبعدنا عن الحياة »(٥٣) .

يرى مندور ، إذن ، أن حياة الأدب في ارتباطه بالحياة ، وقد يمضي في رؤيته ويجاوز حدود حياة الأدب إلى أن يصل إلى غاية الأدب ، بل قد يتحدث عن « التزام الأدب » ووظيفته : « فلم يعد الأدب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل الفكر الفلسفي ، وأخذ يستنبط للأدب والفن غايات جديدة » ، كما أن « جماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية او بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملا ايجابيا ، وإيثاراً وتضحية بالذات في سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين في محن الحياة ومشقاتها . وربما كان هذا هو السبب الأساسي في طغيان الدعوة إلى الأدب الملتزم في الوقت الحاضر ، وهو الأدب الذي يحارب الذاتية والانعزالية والهرب ، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله ، لا ليسجلها او يعرضها فحسب ، بل ليلتزم إزاءها برأي ، ويتحمل مسؤولية هذا الرأي أمام الجميع ، مهما عرضته تلك المسؤولية الى الأخطار أو أنزلت به من مشقات »(٥٤) .

يظهر هذا الاستشهاد الطويل بعض سمات مفهوم الالتزام عند محمد مندور ، ويؤكد من جديد معنى الأدب لديه كــ « فن لغوي » . فمن يقرأ السطور السابقة يدرك بسهولة أن مندور لا يساوي بين الأدب ووظيفته الاجتماعية ، وحتى عندما يقول بضرورة الوظيفة ، فانه يعتبر هذا القول مشروطاً بزمانه وبهموم الانسان فيه ، فكأن القول بوظيفة الأدب هو قول ــ مساومة ، أو أنه قول يدعو الأدب الى مساومة تنتهي بانتهاء زمانها . إن القول بوظيفة الأدب هو تنزيل له عن منصبه .

إذ أن هذا القول يعني انتهاء التطور التلقائي ، ودخول الأدب في طور التطور الاصطناعي المستند إلى فكر فلسفي ينزع الأدب من مساره ويخضعه الى مسار خارجي . لهذا ، فان الالتزام هو تضحية مشروطة بالحاضر ، ومحاصرة بطغيان « الدعوة » وبصراخ الانسان المظلوم . أي أن قبول الأدب بمساعدة الآخرين هو إخراج له عن طوره ، وانتزاع له من جوهره ، إن لم يكن الالتزام اغترابا للأدب وتغريبا له عن قوامه الحقيقي ، لكنه اغتراب ينطوي بعد « تحرر الانسان » ، فكأن تحرر الانسان هو شرط لتحرر الأدب ، ولاستعادة وجهه المفقود .

نمس ، بعد هذا الايضاح ، مقولات الواقع والواقعية عند محمد مندور ، ونبحث في دلالتها عن إشارات الابانة والابهام ، حتى نتبين ما هو شكل هذه الواقعية ، وهل تلتقي مع الواقعية الكلاسيكية ، أم أنها واقعية خاصة تعلن ولاءها لخصوصية العمل الأدبي ، ولا تعبأ كثيراً بالمشروع السياسي أو بنصائح الآمر الأخلاقي . وكي نختزل ، ولا نبارح التدليل ، نعود إلى كتابات مندور : « القصة الاجتماعية فن أدبي رفيع » ، « تسعى الواقعية الى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره ، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا » ، « إن ما نسميه واقعا ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة ، فأي شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لانفسنا ولمجتمعنا »(٥٥) . وكما نرى ، فان « واقعية » مندور تبدأ من التصنيف الأدبي أو من المدارس الأدبية ، وحين تقترب من مقولة الواقعية في علاقتها بالواقع ، فانها تذهب في عمومية طافية تحتاج إلى الكثير من التحديد ، كي تجد وضوحها المطلوب ولهذا ليس غريباً أن يؤكد مندور على الخيال أكثر من تأكيده على الواقع : « ان الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق ، أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة »(٥٦) . ومهما يكن من أمر فان « واقعية » مندور لا تجاوز المقولة العامة التي تربط الأدب بالحياة ، أي أنها واقعية محدودة ، تبدأ من شكل معين لتصور العمل الأدبي (الرواية بشكل خاص) ، وتنتهي إلى هذا التصور . أي أنها تدرس الأدب بدءاً من تاريخ الأعمال الأدبية ، لا من الواقع الاجتماعي المعاش . ويمكن أن نقول إن موقف مندور من الأدب بقي محكوما بمنهجه التحليلي المستند إلى فلسفة وصفية تؤمن بالتطور ، ولم يكن حديثه عن الواقعية إلا حديث إنسان متنور يؤمن بالثورة الاجتماعية ، أي أن هذا الحديث كان مرتبطا بالموقف السياسي لا المنهج النظري في الأدب ، لذا فان « حديث » الواقعية لم يؤد إلى تغيير في المنهج ، فاستمر المنهج التحليلي الذي كان يدافع عن أبنية العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينادي فيه صاحبه بضرورة « تحطيم مدينة الموت ذات الأبراج العالية السوداء » .

الواقعية في الفكر العربي : الجذر والاستمرار والانقطاع :

من السذاجة بمكان أن نعتقد أن مقولة الواقعية سمة لمدرسة نقدية ، أو اختراع إرادوي لبعض العاملين في الأدب نقداً ورواية وشعراً ، فالواقعية ، كغيرها من المناهج الفكرية ، تأتي في تاريخها ، وإذا كان لنا أن نبحث باختزال عن جذور واقعيتنا ، فان البحث يتجه إلى تلك الجذور

الهشة التي يطلق عليها التاريخ اسم : « عصر التنوير العربي » ، ففي تلك الجذور التي لم تعرف الكمول ، ولد فكر وارتفعت طبقة وعلا حوار ، وحاول الفكر فصل الدين عن الدولة ، ومجابهة اليقين الأزلي ، ونشر لواء العقل ، وبعث برهان العلم . وحاولت الطبقة ، في سقوطها الحاضر في صعودها ، اللحاق بالتاريخ المعاصر ، وعمل الحوار على التذكير بالديمقراطية ورجم احتكار السلطة . لكن انكسار المشروع التنويري كسر ، فيما كسر ، كل فكر تاريخي ، فابتعد الفكر عن الواقع والتاريخ ، وظل الفكر الواقعي ، واستمر كبداية ناقصة . وإذا كان صعود الفكر الواقعي قد تراجع مع صعود الطبقة التي حاولت حمله ، فان هذا الفكر سرعان ما تابع مساره البطيء ، في دائرة قوى اجتماعية اخرى ، فانتقل من حقل البرجوازية « الأولى » إلى حقل القوى الديمقراطية « الجديدة » ، التي حاولت حمل مشروع التحرر الاجتماعي من جديد . ومن دون ان ندخل في الكل والتفاصيل ، والكل صعب والتفاصيل عديدة ، يمكن أن نقول : إن مسار الفكر الواقعي كان موازيا في ارتقائه وهبوطه لمسار القوى الاجتماعية الداعية الى تحرر المجتمع العربي ، فنما في نموها ، وراوح في مراوحتها ، بل تكلس وعلاه الغبار عندما هزمت تلك القوى ، ولم تدرك أسباب هزيمتها . وما دمنا لا نبحث عن هذا الفكر في عموميته ، بل في تخصيصه الأدبي ، لذلك سنتوقف قليلا أمام بعض سلبياته الأدبية في النظرية والممارسة ، علما ان منهج الأدب لا ينخلع عن منهج السياسة ، وأن انحراف النظر إلى الأدب يعبر عن انحراف الرؤية في السياسة ، وبخاصة ان دعاة المنهج الواقعي ، في الأدب ، قد وضعوا خطوطا عديدة تحت كلمة السياسة ، وضرورة التعبير عنها أدبا .

إذا رجعنا إلى رموز المنهج الواقعي التي « عرضناها » باختزال أكيد ، وساءلنا مفاهيمها النظرية وتطبيقاتها العملية ، فان جملة من الأسئلة تحضر أمام القارىء والقراءة . يتلخص السؤال الأول في علاقة الواقع بالواقعية : أيهما يسبق الآخر ، وهل تصدر الواقعية عن الكتب النظرية أم أنها تأتي كجواب نظري لاسئلة عملية ؟ على الرغم من الهم الاجتماعي النبيل لدعاة المنهج الواقعي ، فان تعاليمهم قد « غرقت » في النظرية دون أن ترصد ، بشكل كاف ، علاقات الواقع ، وامكانياته . أي أن خصوصية الواقع الأدبي والاجتماعي قد تراجعت كثيراً أمام « عمومية » النظرية ، حتى أصبحت النظرية هي المرجع ، وأصبح الواقع مجال تطبيق محايد لتعاليمها . وإذا كان المنهج العلمي يجعل من الواقع المعاش والتاريخي قواما على المبادىء النظرية للواقعية ، فان المنهج الواقعي « عندنا » قد قلب العلاقات ، أحيانا ، حتى كاد يقول : الواقعية قوامة على الواقع ، وبسبب ذلك مجدت بعض الأعمال الأدبية ، لا بفضل انتاجها الأدبي لعلاقات الواقع ، بل بسبب توافقها مع التعاليم النظرية .

أدى تغليب الواقعية على الواقع الى نتيجة ، أو إلى نتائج ، سلبية أخرى : اعتبار كل بداية نقدية بداية بذاتها ولذاتها ؛ أي الانقطاع بين السابق واللاحق ، أو القطع بين البدايات الأولى والنهايات الأخيرة . لذا ، كانت المحاولات النقدية الواقعية ، ولا تزال ، تبدأ من « عمومية » النظرية دون أن تسعى إلى الاحاطة بما سبقها ، ودون أن تجهد نفسها بالتذكير بالتراث النقدي السابق لها . أكثر من ذلك ، لقد تطورت المحاولات النقدية المتزامنة في عزلة بعضها عن بعض ، في توحد نظري ، فكأن التراث السابق لا معنى له ، وكأن الأعمال « الحاضرة » مساهمات

خاصة تنتمي إلى أفراد ولا تنتمي إلى منهج عام ذي هم نظري ــ سياسي موحد . أي أن الفكر النظري كان يلغي حاضره وماضيه ، ولا يعبأ إلا بالتعاليم المدرسية الجاهزة .

في مدار انقطاع « المساهمة النظرية » عن ماضيها القريب ، وعن حاضرها المعاش ، راوحت « الواقعية » ، نظريا ، في منطلقاتها الأولى ، وعاشت على الجمل الجاهزة ، أو الصياغات البسيطة ، فلم تصل إلى مقام النظرية فعلا ، ولم تحقق ، بالتالي ، الأثر التطبيقي المرجو منها . أي أنها لم تثر مصدرها النظري (الماركسية) ، ولم تلق ضوءاً جديداً على تراثها الأدبي باستعادته من جديد على ضوء الواقعية .

عندما نقول بتغليب الواقعية على الواقع ، فاننا نلقي بحرارة السؤال في اقمطة التعابير الضبابية ، وإذا أردنا الصحو وتحديد النقد فاننا نقول : إن ممارسة

نظرية تقلب علاقات النظرية والممارسة لا بد لها أن « تتخلف عن الحياة » ، ولا بد لها أن تخرج من الحيز النظري الذي تدعيه : المادية ، وتنزع الى الدخول الى حيز نقيض اسمه : المثالية ، لأن مادية الممارسة تعني إغناء النظرية انطلاقا من جملة الممارسات العيانية ، التي تقوم بها ، في حقل ثقافي محدد . وقد يقال إن تلك الممارسات كانت قائمة ، ولا تزال ، لكننا نقول إن التطبيق النظري للواقعية لم يكن يحاور العلاقات الأدبية المكونة للأعمال الأدبية ، بقدر ما كان يحاور أوهامه التي كان يسقطها على تلك الأعمال .

سبق أن أشرنا إلى علاقة « النظرية الأدبية » بالممارسة السياسية ، أو إلى ضرورة علاقة « الواقعية » بالممارسة السياسية التي تتخذ الماركسية منهجا ، وإذا كانت الواقعية تحاصر ذاتها بالتعاليم الجاهزة ، فانها لا بد أن تكون في حصارها صورة صادقة للممارسة السياسية المحاصرة لذاتها أيضا . وما دمنا نقيم مطابقة بين الأدبي والسياسي فلا بد لنا أن نلمس آثار الحصار الذاتي على « نظرية الواقعية » . فكيف يستعلن هذا الحصار ؟

أ ــ السمة الأولى لممارسات الواقعية السلبية هي « الاغراق في السياسة » ، أو الارتهان إلى مفهوم فضفاض للممارسة السياسية . معنى ذلك أن هذه الواقعية ، في محدوديتها النظرية ، لم تستطع أن تمايز بين مستويات المجتمع الثلاثة : الاقتصادي والسياسي والأيديولوجي ، ولم تستطع ، بالتالي ، أن تدرك شكل الممارسة السياسية الملائمة لكل مستوى من هذه المستويات ، لذلك فانها وازت بين الاقتصادي والأيديولوجي ، وأحاطتهما بغلاف واحد هو السياسة ، وبالتالي أصبحت الأدوات السياسية هي الأدوات التي يعتمد عليها للتعامل مع المستويين الآخرين . وقد نتج عن هذا الخلط بين « السياسة » ، و« المستوى السياسي » ، غياب سياسة خاصة للتعامل مع الممارسات الأدبية والثقافية ، فتم التعامل معها كما لو كانت امتدادا للسياسة ، أو استطالة لها ، وتم نقدها ، وتقييمها ، بالمقولات السياسية . وقد كبح هذا الخلط كل جهد نظري حقيقي لبناء نظرية نقدية تتعامل مع الأدب من داخل علاقاته ، وحتى في المحاولات النظرية القليلة كانت الرؤية السياسية تسيطر على الأحكام الأخرى ، وتشل فاعليتها .

ب ــ أدى عدم التمييز بين « السياسة » و« المستوى السياسي » إلى مفهوم عام ، وغير

محدد ، لمفهوم الصراع الطبقي ، فبدا الصراع ، في حقل الأدب ، كما لو كان فقط صراعاً بين الأفكار التقدمية والأفكار الرجعية ، أو صراعاً بين « المضامين » الرجعية منها والداعية إلى التقدم . وعندما يختزل الصراع في الأدب إلى صراع بين أفكار ، فان معيار الممارسة الأدبية يتراجع ، ويحل الموقف السياسي للأديب محل عمله الأدبي ، أي يصبح تقييم الأعمال الأدبية هو تقييم المواقف السياسية لمنتجيها . وقد نتج عن ذلك الفصل بين « الطليعة السياسية » و« الطليعة الأدبية » ، إذ أن التقييم السابق كان معنياً بالأفكار اولا ، لا في معادلها الفني ، الأمر الذي جعل « الواقعية » تتخلف أحيانا ، في النظرية والممارسة ، عن الاتجاهات الأدبية الأخرى ، بل جعل أنصارها يتعاملون مع تلك الاتجاهات ، إما من موقع الرفض الكامل ، أو من موقع مركب النقص والتبعية . أضف إلى ذلك تغييب موقع القارىء في العملية الأدبية : فما دام العمل الأدبي هو الموقف السياسي لكاتبه ، فان البحث عن أشكال التوصيل ، فنيا ، يصبح أمراً نافلا ، كما يصبح نافلا ، أيضا ، كل جهد أدبي يسعى في ممارسته المشخصة إلى إنتاج أشكال أدبية جديدة .

ج ــ تقوم النظرية المادية ، في الأدب ، على تحديد العلاقات الاجتماعية بين الكتابة والقراءة ، فترى الكتابة كما القراءة علاقة اجتماعية قائمة في حقل معين من الصراع الطبقي يحدد شكل المعايير الجمالية ، ووظيفتها الايديولوجية . لكن « الواقعية التبسيطية » تنسى مفهوم العلاقة الاجتماعية ، وتستبدلها بمقولة « الشخص » أو « الانسان » ، وعندها تعزل « الشخص » في موقفه السياسي ، دون أن ترى شكل العلاقة بين الآثار الفنية والجمالية التي ينتجها في عمله الأدبي ، والآثار الجمالية والفنية المسيطرة ، وقد تعتبر « الشخص » رجعياً حتى عندما تكون أعماله مناهضة للمعايير المسيطرة ، بالمعنى السلبي للكلمة ، كما قد تعتبر « الشخص » تقدميا حتى وإن كانت أعماله تكامل وتستتبع المعايير الجمالية المسيطرة . وقد نتجت عن ذلك « قطعية » في التقويم ، وابتعاد أو قطيعة مع بعض الاتجاهات التقدمية ، ومناهضة لبعض الاشكال الايجابية الجديدة ، وترويج لبعض « أصناف » الأدب الرديء . بمعنى آخر : إن « الواقعية التبسيطية » لم تقرأ الأعمال الأدبية في موقعها في الصراع الاجتماعي العام ، ولا في نزوع هذا الصراع أو أزمته ، أو « مأزقه المسدود » ، بل قرأتها في « الأفكار الشخصية » لكاتبيها ، إن لم يكن في سلوكهم اليومي المباشر ، لذلك فانها لم تستطع إدراك لحظة « التناقض » في كل عمل أدبي ، كما لم تقدر أن تمايز بين ما هو إيجابي وسلبي فيه ، لذلك كانت أحكامها دائما قاطعة وباترة ، تساوي بين الكاتب والمكتوب ، وتقارن بين المكتوب والواقع ، ثم ترد الكاتب والمكتوب إلى طبقة نقية بعينها .

د ــ تركز الواقعية ، بشكل مستمر ، على أمرين : ضرورة معايشة « الكاتب » لواقعه من ناحية ، وضرورة تملك الأديب للوعي « الصحيح » ، الذي يمكنه من كتابة العلاقات الاجتماعية . وعلى الرغم من صحة هذين الأمرين . فاننا نقول إن هذه « الصحة » جزئية وناقصة الوضوح ، فالمعايشة او « الخبرة الاجتماعية » مقولة عامة ، لأن معرفة التفاصيل اليومية أو التاريخية ، لا تعني القدرة على صياغتها فنيا ، أضف الى ذلك أن هذه « الصحة » تتلوث أبدا بالنزعة التجريبية ، وتقود « الواقعية » بشكل مستقيم الى مستوى المحاكاة ، أو

مستوى إعادة إنتاج الواقع في مظهره الخارجي . وما ينطبق على مقولة « المعايشة » ينطبق أيضاً على مقولة الوعي ، إذ أن التأكيد على ضرورة الوعي ، واعتباره ضامناً لـ « الخلق الأدبي » ، يؤدي إلى اهدار الخصوصية الأدبية ، وضياعها بين حدود علم الاجتماع والتاريخ والفلسفة . وإذا كان لنا القبول بمقولة الوعي ، فانه ينبغي أن نقوم بتمييزها ، أي : نقدها ، والتعرف على شكلها في مستوى الممارسة الأدبية ، وتعيين معنى ودلالة « الوعي الفني » . ومن شأن هذا التعيين أن يمايز و« يربط » بين الوعي الاجتماعي العام ، وشكل الوعي الفني فيه . وعندها لا تحتفظ مقولتا « المعايشة » و« الوعي » بقيمتيهما إلا في دائرة شرط أساسي : إن الركون إلى المعايشة ، والاتكاء على الوعي ، لا يعطيان آثاراً ايجابية ، في إنتاج الممارسة الأدبية ، إلا إذا كان فاعل المعايشة وصاحب الوعي متملكاً للمعرفة الأدبية الصحيحة ، التي تمكنه من كتابة تجربته الاجتماعية ، وهذا يعني ان الأديب لا يعكس ، في إنتاجه ، الواقع المباشر فحسب ، بل يقوم ، أيضاً ، باستعمال وإنتاج وإعادة إنتاج المستوى الأدبي ـ المعرفي الذي يعكسه هذا الواقع المباشر . إن عدم التمييز بين مستوى انعكاس الواقع المباشر ومستوى انعكاس الواقع الأدبي الذي يرتبط به ، قد دفع بأنصار الواقعية إلى جملة تناقضات اهمها الخلط بين المحاكاة الطبيعية والتجريد الفني ، والفصل بين الواقع وبنائه الفني ، والفصل أيضاً بين المنطلقات النظرية وتطبيقها ، فقد كانت تلك المنطلقات تؤكد على « فنية » العمل الأدبي ، لكنها سرعان ما كانت تغفل عن المستوى الثاني في الانعكاس ، فتنسى الحكم الأدبي ، وتغرق في مقارنة العمل الأدبي بالواقع المباشر المطلوب تغييره .

هـ ـ إذا كانت مقولة الواقعية تغوي في بعض سماتها بتعاريف فضفاضة ، فان تلك السمات قد وجدت تربة خصبة لها في الضباب النظري ، الذي لازم محاولات التنظير في الفكر العربي ، حتى أصبحت تلك المحاولات مصدر ارباك ، لا منطلق تصحيح . فقد قدمت الواقعية كمقولة اجتماعية تارة ، وتارة اخرى كمقولة ادبية ، أو سياسية ، او تاريخية .... فانحلت معالمها أحيانا ، وتلاشت دلالتها الأدبية ، ولم يبق منها إلا ما يوحي بقطعية جامدة ، او بارهاب سياسي ، أو بنزوع اخلاقي ، يمايز بين « الخير والشر » أكثر مما يمايز بين الصحيح والخطأ . إن هذا الارتباك هو الذي جعل من « مدرسة الواقعية » مدرسة لا تعرف الاستمرار ، كل حلقة فيها لا تتابع ما سبقها ، وإن فعلت فانها لا تتابع إلا السلبي ، ولهذا نسأل : أليس من الغريب ان يبقى كتاب « في الثقافة المصرية » متقدماً على كل المحاولات « الواقعية » التي أعقبته ، بعد مضي عشرين عاما أو أكثر ؟. سؤال آخر : لماذا لم يشكل هذا الكتاب ، في أهميته التي لا شك فيها ، قاعدة نظرية لأعمال لاحقة تنتمي إليه ، وتطوره في الوقت ذاته ؟

إشارات

١ ـ سيدني فنكلشتين : الواقعية في الفن ، الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧١ ، القاهرة . ص: ٦٨ .

٢ ـ المرجع السابق . ص : ٨٥ .

٣ ـ المرجع السابق ص. ٩٥ .

٤ ـ المرجع السابق ص : ١٠٥ .

٥ ـ أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ (ج : ١) دار الكاتب العربي : القاهرة ـ ص : ٤١٩ .

٦ ـ أ. لافريتسكي : في سبيل الواقعية ، بغداد ـ ١٩٧٤ . ص : ٦٤ .

٧ ـ المرجع السابق : ص : ٢٦٩ .

٨ ـ جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية الأوروبية ، الهيئة المصرية العامة ـ ١٩٧٢ ص : ١٣١

٩ ـ أ. لافريتسكي ، ص : ٧١ .

١٠ ـ المرجع السابق : ص : ١٠٣ .

11 - G. Lukacs : Marx et engels historiens de la litterature. L'Arche. paris 1975. p : 92.

12 - G. Lukacs : Ecrits de moscou. Eds sociales paris. 1974. P : 288

13 - Ibid. P : 284

14 - Ibid. P : 287

15 - G. Lukacs : Marx et engels. P : 107

16 - G. Lukacs : Ecrits de Moscou P : 283

17 - Preserve and create. Humanites press New york 1973. P.P : 17 - 22.

18 - Ibid.

19 - G. Lukacs : Problemes du realisme L'ARCHE. 1975. P.P : 243 - 273

20 - Ibid.

21 - Ibid.

22 - Jan.o. Fischer : Epoque romantique et realisme. PRAHA. 1977. P : 276

23 - 24, 25, 26, 27, 28, B. Brecht : Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris : 1970 - Les arts et la revolution. L'arche : 1970

29 - Ibid.

30 - Ibid.

31 - L.S.I. Automne 1973. 5. P.P : 3 - 20

32 - B. Brecht : Sur le realisme. P : 89

33 - Ibid. P : 88

34 - Ibid.

٣٥ ـ رئيف خوري : الأدب المسؤول ـ دار الآداب : ١٩٦٨ ص : ٢١ ـ ٢٢ .

٣٦ ـ المرجع السابق : ص : ٤٩ .

٣٧ ـ المرجع السابق : ص : ٢٣ .

٣٨ ـ المرجع السابق : ص : ٢٦ .

٣٩ ـ المرجع السابق : ص : ١٢٣ .

٤٠ ـ حسين مروة : دراسات نقدية ـ دار الفارابي : ١٩٧٦ ص : ٦

٤١ ـ المرجع السابق ص : ٢٨١ .

٤٢ ـ المرجع السابق : ص : ١٢٤ ـ ١٢٥ .

٤٣ ـ المرجع السابق : ص : ١٤٩ .

٤٤ ـ المرجع السابق ص : ٢٢٣ .

٤٥ ـ ٤٨ ـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد : ١٩٥٥ .

٤٩ ـ لويس عوض : مقدمة ترجمته لكتاب شلي بعنوان :بروميثيوس طليقا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة : ١٩٤٧ . ص : ١٠ (انظر كتاب محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت ـ ١٩٧٩ . ص : ٢٤٠ .

٥٠ ـ محمد مندور : في الميزان الجديد . ص : د ، ١١ ، ...

٥١ ـ محمد مندور : في الميزان الجديد ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، ص : ٤٤

٥٢ ـ المرجع السابق . ص : ٤٤ ، ٨٧ .

٥٣ ـ المرجع السابق ، ص : ٩

٥٤ ـ محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، ص : ١٧٤ .

٥٥ ـ المرجع السابق . ص : ٩٣ .

٥٦ ـ المرجع السابق . ص : ٩٠ .

الواقعية سؤال في معرفة النص

يمنى العيد

الأدب الظاهرة

في كلام بسيط تعني واقعية الأدب **انتماءه للواقع** الاجتماعي ، او نسبته اليه . في حدود هذه البساطة قد يصبح الكلام على واقعية الادب كلاما على الواقع المادي في حدثيته المادية ، او في العلاقات المادية فيه . فالكلام على الظاهرة ربما لا يفيد ، الا في ضوء الكلام على مرجعها . هكذا ، فقد يؤدي الكلام على الادب الى الكلام على مرجعه ، بل أكثر من نلك ، قد يصير كل الكلام على الأدب كلاما على مرجعه لا غير ، الذي هو **أصله** ، والذي هو ، **الـ أصل** لكل الظاهرات .

لا أعتقد ان الفلسفة الماركسية ، التي حولت النظر الى الواقع الاجتماعي في تاريخيته المادية ، أبتغت ؛ او عنت ، إسقاط الفارق بين الظاهرات لتساوي بينها في وحدة أساسها المادي ، الذي ليس هو ، كما أظهرت هذه الفلسفة ، جوهراً متوحداً بذاته . وهذا يعني ان فهم الواقعية ، التي هي واقعية الادب ، من حيث **هو ظاهرة** إجتماعية ــ وربما واقعية ظاهرة اخرى غير الادب ــ يطرح ثلاث نقاط أولية :

الأولى هي : في مبدأ الانتماء للواقع الاجتماعي ، بما يوضح معنى هذا الانتماء .

الثانية هي : في علاقة الظاهرات بالاساس المادي ، من جهة ، وفي علاقة هذه الظاهرات ، بعضها بالبعض الآخر ، من جهة ثانية .

الثالثة هي : في الطابع الصراعي ، الذي يتحدد به الواقع الاجتماعي كعنصر غير نقي ، وغير متوحد بذاته ، والذي تتحدد به الظاهرات كنشاطات غير أحاديــة ، ونقيــة ، ومتوحدة ، بذاتها أيضا .

في مايلي ، سوف نحاول مقاربة هذه النقاط ، مشيرين الى اننا ــ ولأسباب منهجية ــ سوف نتناول النقطة الثانية والثالثة معا .

اولا : في مبدا الانتماء للواقع الاجتماعي وفي معناه :
الظاهرة « والأصل »

لو أردنا ان نخطو خطوة أقل بساطة في فهم الواقعية للأدب ، لقلنا : ان الكلام ، الذي ينتظم في نسق ، ويتكرس في لغة لها نظامها ، فيخول صلاحية العشق والتواصل ... هذا الكلام ليس مخلوقا مجهول الهوية ، او ليس من أصل نوراني . ليس كائنا توكل مهمة ولادته لأنسان مختار هو أيضا من أصل نوراني ، او ، على الاقل ، من طينة غير طينة البشر . بهذا المعنى ، فان المنطوق اللغوي الناهض في كيانه الخاص ، والحاضر في ذاكرة، الناس ، والآتي الى لسانهم من هذه الذاكرة ، لا يأتي إلى هذه الارض من فضاء يعلوها ، وكأن الارض سطح هو « الـ تحت » والفضاء سطح آخر هو « الـ فوق » أو كأن الارض هي « التحت » المادة : التراب . الصفاقة .. والفضاء هو « الفوق » العلوي : الروح . الشفافية .. وكأن الارض ، في طبيعتها هذه ، زمن مؤقت ، ولون مظلم ؛ وكأن الفضاء في طبيعته تلك ، زمن أزلي ، ولون نوراني مشرق .

أكثر فأكثر يستوعب الانسان مفهوم كروية الارض . كروية عالمه الذي يعيش فيـه ، والسابح في فضاء يزداد مجهوله كلما ازداد الانسان معرفة بهذا المجهول . يتسع المجهول باتساع القدرة على اكتشافه ، ومع هذا الاتساع للمعرفة يعود إلى الاشياء حجمها ، ويمكن ان نراها أكثر في **مواقعها** .

في هذا الفضاء ، الذي تغزوه المعرفة فيغريها بمجهوله ، تكوكبت الارض في عالمها ، واصبح ممكنا ان تستقل فيه زمنا ماديا ، أي تاريخا ، يخلقه الناس فيها ولها . استقلت الارض ولم تنعزل ، وكأنها ، في سؤالها عن الكون ، أمكنها ان تخرق النظر الى داخل فترى أنها ليست مجرد سطح ، العالم فوقه أو عليه ، بل هي في الفضاء فضاء . فضاء الارض هو عالمها ، وعالمها هو الناس الذين يبنون ، في مدار حركتهم ، نظام هذا العالم الاجتماعي .

النظرة المستقلة ــ ولا نقول المعزولة ــ لعالم الارض أقامتها الماركسية ، فكشفت نظام حركته ، عللت هذه الحركة ، فسرتها في بنيتها الداخلية ، التـي هي بنيـة المجتمعـات في تاريخيتها . الأنسان بممارسته ، بنشاطه ، ينتج التاريخ ، فيوحي ذلك بالزمن . ليس الزمن تكرار حركة الارض في مدارها الكوني ، وليس الزمن **تعداداً** لحركة تتكرر ، بل هو ، وفي نطاق هذا المدار الكوني ، حركة ما يراكم الفعل البشري ، وهو ، في الوقت نفسه ، وعي بهذا الذي يراكم .

قد يكون هذا هو الواقع : موضوعية مجتمعات هذه الارض . الكوكب المستقل ، حتى الآن ، بالحياة عليه . كوكب المجتمعات البشرية المتميزة ببنية عالمها الخاص ، والمحكومة بنظام لها فيه !؟

أهم ما يميز هذا النظام ، ويكفل حركة تطور هذه المجتمعات ، بشكل عام ، طبعاً ، علاقة مستمرة بين ما ينتجه الفعل البشري (ضمن أنماط حددتها الماركسية ، ولا يعنينا الكلام عليها)

وبين وعي هذا الذي ينتج . وعي ينتج مادة تنتج وعياً ينتجها . او مادة تنتج وعياً ينتج مادة تنتجه . ليست المسألة بحثاً عن بداية ، بل هي بحث في علاقة . في هذه العلاقة ـ كما كشفتها الماركسية ـ لا يعود الوعي هبوطاً من خارج علوي ، ثابت ، لا يطوله الفعل البشري ، او النشاط البشري ، على مختلف أنواعه ، بل يصير ولادة تنبت من هذه الارض ، او في هذا المجتمع . ومع صيرورته ولادة ، يصبح **لفعل التغيير** قيمة ، وللتاريخ معنى هو معنى الحركة ، والتحول ، او معنى السيرورة والتقدم . كما يصير البحث بحثاً في قوانين هذه الحركة ، اي في ما يملكنا معرفة بسر سيرورتها ، ويخولنا قدرة على التحكم في هذه السيرورة . في هذا البحث يقوم الفارق بين الحركة ، في تجلياتها ، في هيأتها ، فيها كظاهرة ؛ وبينها في ما ينهض بهذا الظاهر من أسس .

ليس النظر في هذه **العلاقة** ، بين ما هو موضوع على مستوى الظاهر ، وبين ما هو الاساس المادي ، إلا تبسيطاً لعلاقة اكثر تعقيداً ، حددتها الماركسية بالعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، في المجتمع .

في بنيته الخاصة ، وفي مفهوم العلاقة بين هاتين البنيتين ، وفي كشف **القانون** (قانون الصراع الطبقي) ، الذي يحكم هذه العلاقة ، تحدد عالم مجتمع هذه الارض ـ في النظرة الماركسية ـ **كواقع مادي** قائم في استقلاليته ، وفي تاريخيته ، وفي نظامه الداخلي . لم يعد عالم هذه الارض امتداداً لعالم آخر مجهول ، يخلق عالم هذه الارض كل لحظة ويبقيه ، في وعي من يرون إلى فعل الخلق هذا ، مشلولاً في زمنه ؛ أسير فعل خلقه .. لم يعد عالم هذه الارض عالماً لا **واقع** له ، مجيراً لما هو في الوجود والزمن سابق يعطل وجوده . وكأن هذا السابق هو الاصل ـ هو الـ **وجود** . وكأن هذا **الواقع** ليس الا صورة تحاكيه ، او واقعاً يمثله او يعكسه ، او كأن هذا السابق هو عالم المثل[1] . عالم الوجود « الحقيقي » . ومن ثم كأن هذا الواقع ليس إلا اللاواقع ، او اللاوجود ، وبالتالي اللاحقيقي . إنه وهم يبحث ، أبداً ، عن حقيقته الهاربة ، والساعي أبداً الى التماثل بها ، إلى مطابقتها ليصير الحقيقة . إنه توق أبدي لمحاكاة المثال الاعلى ، وإنه بحث ابدي للاكتمال وفق صورته .

بهذا يبدو الواقع وكأنه في الزمن حالة عبور ، ومضة ؛ حلم . او كأنه ، في حقيقته، ليس إلا ما هو في وعي الفرد ، الذي يرى في حياته الحياة ، وفي عبوره عبورها . ينسى الانسان ، في هذه النظرة ، ان الموت هو سر الحياة ؛ فعل ديمومتها وشرعية هذه الديمومة . ينسى ان الزمن لا يمكن أبداً ان يكون زمنه ، وان حياته لا يمكن ان تكون هي الحياة . ينسى الانسان هذا فيرى في موته الموت ، وفي زمنه الزمن ، وفي عبوره العبور و يجير الواقع الى رؤياه[2] فيبدو ومضة ، حلماً بلا زمن .

الخارج والداخل

أقامت الماركسية النظرة المستقلة لعالم مجتمعات الارض . حررت هذا العالم من سجن المحاكاة ، وأطلقته أصلاً وواقعاً يبحث عن معناه فيه . وهي ، في ذلك ، لم تعزل هذه المجتمعات عن فضائها الطبيعي والخارجي ، بل نظرت الى هذا الفضاء من ارض **الواقع** ، لتكشف

مجهوله ، وليصير هذا الخارج داخلا له حضوره الاكثر وعيا ، والاكثر فاعلية إيجابية في بنية هذا الواقع ، وفي حركته ، التي هي فعل تاريخي متطور .

هكذا ، وعلى أساس من هذه النقطة المبدئية الاولى ، فنحن حين ننسب نتاجا ما للواقع ، او حين نصفه بأنه واقعي ، إنما ننفي عن هذا النتاج ، بشكل أولي وعام ، ولكن أساسي ، صفة الخارجي التي لحقت به ، وعلقت بالأذهان ، او صفة العلوي ، الفوقي ، التي ازلته وابدته جوهراً قدسياً . نرد هذا النتاج ، بالفعل ، الى مجتمعه ، لنراه في سياق بنية هذا المجتمع ، وفي نظامه الذي يحكمه ، فنعيد إليه ، برؤيتنا هذه،قابليته على التغير ، ونرجع إليه فعل الانسان فيه ، فلا يتكرس ، تحت ستار قدسيته ، في نظام يكرسه . بهذا يصير المجتمع ، وكل ما ينتج فيه ، داخلا . ليس من خارج سوى ما هو خارج المجتمع ، او خارج تاريخيته .

وفي هذا الداخل يمكن الكلام على الظاهرات ، وعلى البنى المتميزة ، والمستقلة بتميزها ، دون ان يقودنا الكلام على استقلالها إلى إخراجها من بنيتها الكلية ، التي هي المجتمع ، بحيث تصبح ظاهرة ما – وعلى سبيل المثال – داخلا ، وما سواها خارجا معزولا عنها ... **ليس من داخل الا داخل البنية الاجتماعية** ، وليس استقلال الظاهرة الا تميزها ، الذي هو **شكل علاقتها** بعناصر أخرى ، او بظواهر اخرى ، في هذه البنية الاجتماعية . إن إقامة حدود الاستقلال ، والتميز ، لظاهرة ما ، وان دراسة القوانين الداخلية لهذه الظاهرة ، لا يمكن ان يكون سليماً الا بالنظر الى هذه الحدود ، كما هي ، في حقيقتها ، اي من حيث هي حدود ، ينهض عندها تمايز الظاهرات ، واستقلالها بنسقها ، عما هو سواها له نسقه .

الحدود هذه ، هي مساحة العلاقات ، وارضها المشتركة ، التي عليها تتقاطع وتتداخل وتفترق . ليس الحد فاصلا ، قائما بذاته ، بل هو ما نرى اليه في تميز الظاهرة نفسها ، مقارنة بغيرها . إنه خط وهمي ، اذا صح التمثيل ، ينهض في الذهن الرائي الى الظاهرات في تميزها .

هذا يعني ان عزل الظاهرة ليس عزلا عن خارج ، بل هو رؤيتها في تميزها ، وهو محاولة فهم بنية هذا التميز حين تنهض عن أرضها السديمية المشتركة .

استنتاج : استقلال الادب بزمنه المادي

ما تقدم ، وهو عام وسريع ، يفسح المجال واسعا للكلام على المسألة الادبية ، التي هي ، بالمعنى أعلاه ، مسألة واقعية ، اي مسألة داخلة في نظام بنية المجتمع ، وليست امتداداً لما هو قبل في الزمان ، او في اللازمان ، كما ليست استمراراً لما هو **فوق** في المكان ، او اللامكان . ليست مسألة الأدب وجوداً مطروحاً للنظر فيه ، في نطاق نظام آخر ، او في علاقته بنظام آخر غير عالم المجتمعات البشرية على هذه الارض .

واقعية الادب ، في حدود هذه النقطة الاولى ، هي دخوله **المفهومي في نظام عالم مجتمع الارض** ، وقد استقل بزمنه المادي التاريخي ، وهي تحرره ، في مفهومه هذا ، من فكرة الولادة المجهولة الاصل أبداً ، او من فكرة نسبته إلى ما هو خارج هذه المجتمعات الارضية ، هذه المجتمعات التي قد لا تتنكر ، في زمنها المادي ، للسحر والخرافة والنبوءة ، ولكنها تنظر اليها

كظاهرات مشدودة إلى أساسها ، وتضعها في سياق هذا الاساس ، الذي يخلقها في مداره : أي في الصراع الاجتماعي .

ثانيا : علاقة الظاهرات بالاساس المادي هو الطابع الصراعي لهذه العلاقة :

لكن ماذا تعني واقعية الادب ، في هذه الحدود المبدئية ؟ ماذا يعني ان ننسب الأدب للمجتمع فنقول أنه واقعي ؟

هل الواقعية مجرد مبدأ ؟

لا شيء سوى المبدئية العامة ـ السهلة ـ التي تضع كل الظاهرات على مستوى فوقي واحد . ولا شيء سوى الاخلاص للمنطلق النظري العام ، الذي أقام لعالم الأرض واقعه الاجتماعي المستقل . هذه المبدئية هي الخطوة الاولى ، التي لا تخص الادب وحده ، او التي تخصه في ما هي تخص الثقافة ، او في ما هي تخص أية ظاهرة إجتماعية أخرى ، قائمة على مستوى الوعي ، او على مستوى البنية الفوقية في المجتمع . بل هذه هي الخطوة ما قبل الاولى حين يكون الأدب هو المعني بهذه المسألة .

هكذا فان نعت الادب بصفة الواقعية هو نعت يصبح ، عند الاكتفاء به ، نعتاً لا معنى له سوى التكرار ، الذي يفقد معه المنطلق هذا معناه التأسيسي ، وقيمته الوظيفية ، ويصير شكلياً .

ونحن ، إذ نتفق على هذه الخطوة الاولى ، نتعرض للاختلاف حين نتجاوزها الى ما هو تفصيلي ، وخاص بالأدب . وهنا يظهر الاشكال الذي يترك أثره على معنى المبدأ او يضعنا في موضع الاختلاف عليه أيضا . طغيان المبدأ ، وإطلاقيته ، هو إهمال التفاصيل ، وتنويبها في المبدأ . أخلاقية المبدأ تحصن الفكر أحيانا ، وتعفيه ـ او يعفي نفسه بحجتها ـ من ممارسة نشاطه . وأخلاقية المبدأ تعني ، أحيانا أخرى ، جهلا ، او عجزا ، عن معرفة التفاصيل ، او القوانين الخاصة ، التي تولد تميز الظاهرة وتمنحها استقلالها : إن البحث في مفهوم الزمن الروائي ، مثلا ، وان دراسة وظيفة اللون في لوحات فنان ، وان التوصل الى رؤية الفضاء الدلالي الذي يولده إيقاع قصيدة ، هي مسائل تفصيلية ، ولكنها مهمة لانها هي التي تميز جنسها الفني او الادبي ، ولا يجوز غمرها في طوفان المبدأ ، بحيث تتعادل هذه الفنون فيه ، او بحيث تتعادل هذه الفنون وأي خطاب آخر .

ثم ، من قال لنا إن واقعية الاثر الأدبي ،او الفني، هي خارج هذه التفاصيل؟ واقعية الأثر هي في حقيقته ، او في قدرته على الايهام بهذه الحقيقة ، وهو لذلك يحتاج الى كل هذه الوسائل الخاصة به . حقيقة الاثر هي التي تجعله مختلفا عما سواه ، والا سقط في ان يكون غيره ، وفقد ، من ثم ، مبرر وجوده . حين يكون الاثر قادرا على الايهام بحقيقته يكون قادرا ، ايضاً ، على إحالتنا الى ما هو سواه ، ويكون ، في قدرته هذه ، مصدر معرفة جديدة .

نشير ، بالمناسبة ، الى أن الاكتفاء ، أحيانا او غالبا ، بالكلام على واقعية الأدب في هذه الحدود المبدئية ، او بتكرار مصطلح الواقعية ، هو الذي دفع مثقفينا ، الماركسيين بفكرهم ، او الذين يطمحون الى ان يكونوا ماركسيين في نشاطهم الفكري ، والذين أتيحت لهم فرص الافادة

من منجزات الابحاث والدراسات العلمية الحديثة ، او مما تطرحه هذه الابحاث من قضايا تستهدف الوصول الى مزيد من المعرفة بالنص الأدبي ... ان هذا الاكتفاء – الذي قد يكون من موقع الحرص على المبدأ او من موقع ادعاء احتكار المعرفة بالأصول – هو الذي دفع بهذا البعض ، من المثقفين ، الى ان يتساءل عن معنى الواقعية الراكدة في حدود مبدئيتها هذه . يسألون عن معناها – وقد سأل قبلهم آخرون – في كل مرة يجري فيها حوار على واقعية الأدب ، وفي كل مناسبة يتكرر فيها استعمال هذا المصطلح ، بغية وصف الادب به ، او رغبة في التزام الأدب به .

يسأل هذا البعض ، ما هو الواقع ؟ ما معنى الواقعية ؟ عن أي واقع نتكلم ؟ وهم في سؤالهم قد لا يرفضون الواقعية للأدب ، بل يرفضون عمومية المصطلح وغموضه . وهم بالتالي يدفعون به نحو مزيد من الوضوح والمعرفة ، اي يدفعون الكلام نحو مزيد من البحث في معنى الواقعية ، وفي فهم المسائل الأدبية المطروحة بالحاح على فكرنا العربي « الحديث » .

عمومية الواقع مجال تلتقي فيه الواقعية بالمثالية

ولكن ، وبغض النظر عن المنطلقات الفكرية التي قد يطرح منها هذا السؤال ، وبغض النظر عما اذا كان من يطرح السؤال ماركسيا حقا ، ام مدعيا للماركسية ، أم آخر يطمح في ان يكون ماركسيا ، يمكننا ان نرى الى شرعية هذا السؤال ، التي هي شرعية البحث والمناقشة والتطوير ، من جهة ، والتي هي ، من جهة ثانية ، شرعية تبررها عمومية المصطلح نفسها .

لا معنى لأن يحاصر بحثنا الأدبي العربي مصطلح الواقعية للأدب ، في هذه الحدود المبدئية . لا معنى لهذه المحاصرة سوى إعطاء الهجوم على الواقعية سبباً يبرره . إنه التشريع « لنقد » عليه ان يبقى اخلاقيا لا يقارب البحث ، ولا يغامر نحو المعرفة .

على ان هذا لا يعني ، ولا يمكنه ان يعني ، أننا ننكر أهمية هذا المنطلق المبدئي لمفهوم الواقعية ؛ مبدأ الانتماء للواقع ، بل ربما ، ولاننا ندرك أهميته نقول بضرورة عدم الاكتفاء به . فلئن كانت أهمية هذا المبدأ تتحدد ، في وجه من وجوهها ، بأقامة الفارق بين نظرتين فكريتين رئيسيتين : **الاولى** تقول بالمصدر الالوهي للظاهرات لتراها ، من ثم انعكاسا لمثـال أعلى . **والثانية** تقول بالمصدر المادي لهذه الظاهرات ؛ فاننا نخشى ان يلتقي أصحاب النظرة الثانية ، من حيث لا يقصدون – والقصد غير مهم – وأصحاب النظرة الاولى . مع فارق بسيط هو : – ان أصحاب النظرة الاولى يقيمون العلاقة بين المجتمع ككل – الذي هو ظاهرة – وبين مثال له ، أعلى ، خارج عنه ، هو مصدره . أي يقيمون العلاقة بين طرف هو المجتمع ، وطرف آخر هو أصله او مصدره . العلاقة بين الطرفين هي علاقة انعكاس حركتها المحاكاة : المجتمع هو ظاهرة تعكس أصلها . وهو ، في كونه كذلك ، يعيش طموح المحاكاة لهذا الاصل ، وبذلك يتحدد زمنه كتاريخ لصبوة العودة الى هذا الاصل[٣] ، كما يصير هذا الاصل هو مثاله ، أي نقطة تطلعه وغاية وصوله . حركة العلاقة هي حركة الظاهرة نحو المثال . وهي ، في ذلك ، تبدو حركة **تطلع** (لانها – وفي ضوء هذه النظرة – حركة من تحت الى فوق) ، ولكنها ، في الحقيقة ، حركة **عودة** . انها ، في الظاهر ، حركة زمن تاريخي متطور ، ولكنها في الحقيقة ، حركة زمن

انكفائي ، هو زمن « الدوغم » الاعلى القائم في السابق . هل تفسر هذه الحركة امورا نعيشها في مجتمعاتنا العربية ، التي يسيطر فيها « دوغم » الزمن السابق او الاول ؟. وهل يفسر **مفهوم العودة** بمعناه هذا هوية علاقات لنا برموز : الام ، والاب ، والماضي ، والارض ، والوطن ؟ وهل علينا ان نغير **هوية علاقتنا** ــ وليس علاقتنا طبعا ــ بهذه الرموز ، كي تولد من جديد ، وكي تصبح حركة زمننا حركة ولادة ، لا حركة عودة وانكفاء ؟. ربما كان علينا ان نغوص اكثر في هذه المسألة ، التي ليس مجالها هنا ، بل هي الاشارة تغرينا بها نوافذ البحث وهو يستدير حول المشكلة . لذلك نعود الى هذا الفارق البسيط الذي هو ، ايضا :

ــ ان أصحاب النظرة الثانية يقيمون العلاقة بين الأدب ، وبين أساس له داخل المجتمع : الأدب هو ظاهرة (مع ومن ظاهرات اخرى) الاساس المادي . البنية التحتية ، هو أصل هذه الظاهرة . العلاقة بينهما هي علاقة انعكاس . (لا نغفل جدلية العلاقة هذه) . الأدب هو طرف ، والاساس المادي هو طرف آخر في العلاقة . ولكن الخشية ، كل الخشية ، ان يصير الطموح ــ في علاقة الانعكاس غير الواضحة ، او المبدئية ــ هو مماثلة الأدب « أصله »او النزوع الى محاكاة هذا « الاصل » المادي .

في كلا الحالين يلغي الادب حضوره ليكون « أصله »(٤) . وهو في الحالة الثانية يستبدل طموحه في التميز عن أساسه المادي ، من حيث هو ظاهرة،بطموحه في التماثل مع هذا الاساس ، فلا يعود ظاهرة(٥) . وبذلك يصير مفهوم العودة مفهوما يتحكم ، ايضا ، بعلاقة الادب « بأصله » المادي ، او يتحكم بعلاقة الادب بما هو من الادب ماضيه . اي انه ، وحين ينافق الأدب فيدعي ــ في حدود نظرة الانعكاس المبدئية ــ عدم ذهاب حركته في اتجاه أساسه المادي ، يكون عليه ــ كي يبقى ظاهرة متميزة ــ ان يستمر بماضيه الذي يصبح مثاله .

ان مثل هذا الالتقاء بين النظرتين اللتين أشرنا إليهما ، هو إمكانية ترد ، او هو منزلق خطر له ما يبرره : ان التراجع بالكلام الى حدود المبدئية يلغي الكلام ، فلا يبقى عندذلك الا ما هو المبدأ الذي يرشحه ــ وربما يريده ــ إلغاء الكلام لان يكون مطلقا ، متجوهرا .

إلغاء الكلام يرشح المبدأ لأن يكون الاصل والظاهرة معا ؛ العلة والمعلول في آن واحد ، فلا يعود ثمة من مسافة بين الموضوع وبين المعرفة به . يلغي الموضوع معرفته لانه هو نفسه هذه المعرفة . وتفقد المعرفة صفة التملك لموضوعها ، وبالتالي صفة القدرة على تجاوزه . تراوح المعرفة مكانها فتبلى . يسقط التملك المعرفي ، القادر على الانتقال بموضوعه في الزمن ، اي على نقل موضوعه الى موضع معرفي ، متقدم ، يطرح ، بدوره ، إمكانية الاستمرار بهذا الزمن المعرفي . يلجم الموضوع تطوره . يعطل اختلافه . يركد في أصله ..

إن تراجع الكلام الى حدود المبدأ هو شلل الكلام ، وهو بقاؤه كما هو ، متماهيا في المبدأ (النظام) ، يعيش حركة التكرار للمبدأ وفعل الالغاء لذاته . وفي هذا موت المبدأ ، او نفي قدرته على الحضور في الحياة ، او في ما هو مؤشر وجوده الفعلي ، وحقيقته المادية .

وقد لا يختلف الامر كثيرا ، حين يقول أصحاب النظرة الثانية باستقلالية الظاهرة الادبية ، وتميزها ، ولكن ليعودوا ، في ممارستهم ، الى مماثلة الأدب بأساسه المادي ، او الى مطابقته بما هو مرجعه او شرطه ، وهم إذ يريدون الكلام على الادب ، لا يتكلمون الا على ما هو سواه .

استقلالية الظاهرة الادبية
مدخل لمعرفتها

لقد ميزت الماركسية بين الظاهرة وشرطها ، وأقامت فارق الهيئة بينهما ، كما ميزت الماركسية بين الظاهرات ، ورأت الى استقلال بعضها عن بعضها الآخر . والمهم ليس تأكيد هذه المفاهيم الماركسية قولا ، ونقضها ممارسة ، بحيث يخلط الواحد منا ، وتحت اسم الواقعية ، بين ما هو أدب وبين وقائع هي مرجع لهذا الأدب . هذا الخلط يولد وهما بالواقعية ، ويجعلنا نصف الادبي بالحقيقي على أساس من هذا المرجع ، وبالتالي يجعلنا نتخذ من الحقيقي هذا معياراً نقوم به النص . الصحة والكذب هما الحد الذي نقوّم عليه النص . ولكن هل الأدب كلام يخضع لبرهان الصحة ؟ وما هو الحقيقي بالنسبة للنص الأدبي ؟ هل هو في ما بين النص الأدبي ونص آخر ، او « واقع » ما ، أم هو في النص الادبي ذاته ؟ اي هو في العلاقة بين الادبي وما هو سواه ، أم هو في الادبي نفسه ؟ في الادبي ، اي في بنية عالم النص المتخيل ، في نظام هذه البنية ، في شكلها الفني ، في وظيفة البنية الجمالية القادرة على تحقيق فعل الاحالة ، إحالة القارىء من النص الى مرجعه ، لينظر في هذا المرجع بعين جديدة ؟.

هذه الاسئلة ، وغيرها ، تصوغ مسائل عديدة مطروحة على الدراسة الادبية ، منذ بداية هذا القرن ، وما زالت موضوع جدل واسع ، وموضوع تفكير وبحث عميقين[٦] . لكن لا بد لنا من ملاحظة ان معظم هذه المسائل طرحت للبحث ، مع هذه الانعطافة التاريخية الجذرية التي رأت في النص الادبي منتجاً اجتماعياً ينتمي الى عالم الانسان وواقعه ، كما رأت فيه منتجاً مادته اللغة ، التي ليست مجرد نظام ، بل مادة تاريخية اجتماعية أيضا . هكذا يمكننا القول أنه سواء أتوجه البحث نحو دراسة مرجع النص ، وفهم واقعية الادب كتركيز على هذا المرجع ، أم كتأكيد عليه ، اوكمطابقة معه ، ام توجه نحو دراسة النص في استقلاليته ، فأنه بحث ينهض على أساس انتماء النص للواقع : ذلك ان التأكيد على الاستقلال ، والتميز ، يضمر الاشارة الى علاقة الانتماء ، ويؤكدها في الوقت نفسه . لا استقلالية إذا لم يكن ثمة ما يجب الاستقلال عنه . ولا تميز اذا لم يكن ثمة ما يجب التميز عنه ، مما هو من الجنس ذاته . ان توجه النقد الى دراسة النص ، في استقلاليته ، لا يعني ، بالضرورة ، إقامة النص في غيبانيته . غيبانية النص هي التي تطرح مسألة المرجع ، من حيث المبدأ ، ومن حيث الهوية : تنفي وجود المرجع او تجعله سرياً ، مجهولا ، وفوق المعرفة . اما اجتماعية النص فانها ــ ومع القول بالاستقلالية ، ومع ممارستها ايضا ــ تستهدف فهماً أعمق ، ودخولا أبعد في هذه « السرية » للنص[٧] .

ليست الاشكالية المطروحة على البحث ، إذن ، هي النقطة الاولى التي أشرنا اليها في بداية هذه الدراسة ، والتي هي في مبدأ انتماء الادب للواقع الاجتماعي . أي ليست الاشكالية هي الواقعية في مفهومها البسيط المطروح في حدوده المبدئية . بل الاشكالية هي في تجاوزها نحو وضع النص نفسه موضع البحث المعرفي . وقد يسأل البعض مستدركاً : هل وضع النص الادبي موضع البحث المعرفي يمنع ، او يجب ان يمنع ، البحث في ما هو مرجعه . ولماذا ؟.

لنضع جانبا ، وقبل كل شيء ، هذا النوع من الدراسات ، الذي يجعل من مراجع النص الادبي موضوعا له . والذي يمكن ان يكون دراسات في شروط تكون النص ، او الذي يمكن ان يكون دراسات لتاريخ تطور الادب . مثل هذا النوع من الدراسات لا يهتم ، وليس عليه ان يهتم ؟، **مباشرة** ، بالنص الادبي ، اوبمعرفة دواخله . النص الادبي ليس موضوع الدراسة المباشر . مثل هذه الدراسات يمكن ان تنتمي الى الدراسة الاجتماعية ، او التاريخية الادبية . وهي مهمةومفيدة ، ولكنها ليست دراسة معنية مباشرة بالنص ، بالمادة الادبية ، بل هي معنية بالادب .

يمكننا في هذا الصدد ، ان نشير ، أيضا ، الى ما هو معروف بالقراءات المتعددة للنص . هذه القراءات تنظر الى النص في مرجعه وقد تقرؤه قراءة سياسية ، او قراءة تاريخية ، او قراءة سيكولوجية ، مستهدفة بذلك كشف حضور هذه المراجع في النص او ربما رؤية علاقة النص بهذه المراجع ، مما يفسره او يعلله ، ومما قد يضيء واقعا خارجه . ولكن هذه القراءات ليست في نظر الشعريين (أي الذين يقولون بقراءة القوانين الداخلية للنص) قراءات أدبية ، لانها لا تقارب ــ بحسب نظرتهم ــ النص في نظامه الداخلي ، الذي غدت فيه هذه المراجع تولد دلالاتها الخاصة ، او دلالات ذات وظيفة داخلية في النص .

وتبقى القراءات المتعددة قراءات ممكنة ، وشرعية ، لا يقف النقد ضدها ، انما ينكر ان تكون واحدة منها هي ، كما قلنا ، القراءة الادبية للنص ، او ان يكون النص ، وتحت غطاء الواقعية ، واحدا من مراجعه ، نعادله به فنفقره ، او نختزله ، او نغيبه . كما ينكر ان يكون النص مجموع هذه المراجع ، فنهمل تحوله ، او عملية تكونه في شكله الذي يولد مختلفا . ولادة النص ، في شكله ، هي حركة حياته ، وهي بالتالي زمانه الخاص .

النص الادبي في البحث النقدي

ليس النص الادبي ، إذن ، مجموع مراجعه ، او واحدا منها ، وليس النص معادلا لهذه المراجع او لواحد منها ، بل ان النقد هو الذي يراه او يجعله كذلك . ومن ثم فان واقعية النص هي ، وفي حدود هذه الرؤية النقدية ، ليست واقعيته الحقيقية ، بل هي فهم معين للواقعية . كأن النقد في عجزه يشوه الواقعية ، او كأنه يخفي عجزه في هذا التشويه .

ان النقد ، في عجزه عن قراءة النص قراءة أدبية ، اي قراءة تكشفه في نظامه المستقل ، وفي هيأته الخاصة ، وان النقد إذ يستسهل رؤية المرجع قبل تحوله في بنية الشكل [٨] ، يميل الى شد النص الى مرجعه ، والى معادلته به ، ليرى ، من ثم ، في هذه المعادلة ، النص كله . هذه الحركة للنقد نحو النص لها اتجاهها الآخر ، الذي يطلب من النص ان يكون مرجعه ، الذي يحدده هو ، كي يكون النص أدبيا واقعيا . وواقعية النص هي التصاق بالمرجع : لا المرجع القائم في النص ، بل الذي يحدده النقد للنص ، هكذا ، ومن نقد لا يقرأ في النص سوى مرجعه ، يتم الانزلاق نحو نقد يحدد للنص مرجعه معرفا أدبية النص بهذا المرجع ، الذي هو واقعيته .

النص الأدبي هو نص له هويته ، كما لكل شيء هويته ، وهو بذلك ليس نصاً سياسياً ، او سيكولوجيا،او اجتماعيا، وان كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية . وهو اذ يحمل هذه الدلالات ، يتيح لنا ان نقرأه اكثر من قراءة . ولكن ليس للنص ، حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات ، او حين يحيلنا الى مراجعه العدة ، ان يسقط كأدبي ، فتغيب هويته في ما هو سواه الذي نعادله به . ذلك أننا حين نعادل النص بما هو سواه ، لا يقتصر فعلنا على إسقاط النص الادبي ، بل إننا نغفل تحول الواقعي (الطبيعي والاجتماعي) ، وصيرورته كونا من العلامات (Signes) [٩] . له وجوده المادي ، وله ميادينه ، التي يملك كل منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته ، او يحرفها بطريقته الخاصة .

نوغل في التبسيط ، نسطح الواقع الاجتماعي حين نعادل كل شيء بسواه ، نكسر العلاقات بين هذا الواقع وفضائه ؛ بينه وبين المستوى الدلالي فيه ؛ بين حقول الدلالات نفسها . نضغط عالم الدلالات . نلغي المسافة بين مستوياتها . نتنكر للأيديولوجيا ونحن ندافع عن مواقع فيها . يصير الواقع عالما بلا فضاء ، بلا حركة ، بلا قاع ، بلا حياة . يصير مجرد سطح مادي لا يكتسب غناه الا بجوهرته ، او بتجريده ، ومنحه قدرات مطلقة .

ولعل السؤال الذي يحضر القارىء ، ويحضرنا معه ، هو سؤال يقول : ما هو النص الادبي إذن ؟ ما هي هويته هذه ؟

قد يبدو هذا السؤال هو الخطوة الاصعب للطرح أعلاه ، ولكن لا بد لنا من ان نوضح الموقع النظري ، الذي نطرح منه هذا السؤال . هل نطرح السؤال من موقع النفي المسبق له ؟ هل نطرح السؤال من موقع النظر الى الهوية كماهية . اي من حيث هي طبيعة الشيء ؟ ان هذا يجعلنا ندور في الحلقة المفرغة . ذلك ان الموجود هو كذلك ، اي في هويته هذه ، بحكم طبيعته . وكأن الموجود يوجد حاملا لهويته التي هي له قبل زمن وجوده . هذا الموقع يضع الموجود خارج حدود عين المعرفة ، وان ادعى السؤال مثل هذه المعرفة . ان المعرفة ، من هذا الموقع ، امر مستحيل ، او حركة ملجومة ، والسؤال هذا يضمر جوابه ، وينفي ذاته ، وهو في نفي ذاته يحيل الى ايديولوجي سائد ، يرى في الادب معجزة ، ويرى أنه كما الالوهي والسحري ، سري وفوقي . هذا الفوقي والسري هو هويته .

نحن نطرح السؤال من موقع نظري آخر ؛ موقع يرى الى تكون الهوية عبر زمن تاريخي اجتماعي ، ولكن ينظر فيها،في وضعيتها القائمة ، اي في هيأتهــا المادية . الهوية هي هذه الهيئة في حركة استمرارها الخاص . او هي قيام الهيئة ، والسؤال عنها ، يفتح الباب امام المعرفة لرؤية هذا الموجود المادي الادبي في عمقه الانساني ، في حضور الفعل الانساني فيه ؛ الفعل المراكم ، والمولد ، لنبض حياته .

نرى الى هذا الموجود الادبي في مادته التي هي اللغة ؛ في عناصره المكونة له ، في حركة هذه العناصر ؛ في العلاقات التي تولدها الحركة ؛ في الدلالات الناهضة في فضاء العلاقات . وهذا لا يعني ، كما يظن البعض ، ان معرفة النص الادبي ، على هذا النحو ، هي ألية الأدب ، او مكننة إنتاجه ، اي جعله موضوع فبركة وصناعة .

لا . ليس الأمر كذلك ، اذ علينا ان نميز بين معرفة الشيء ، وبين الشيء نفسه . إن معرفة الادب (النص النقدي) ليست هي الادب (النص الادبي) . إن معادلة فعل **المعرفة بالادب** ، **بفعل تكون الادب** ، هو نفي لزمن التكون التاريخي للادب ، وهو ، في الوقت نفسه ، نفي لامكانية تحقيق فعل المعرفة ذاته . هذا هو المنطق ، الذي يحكم الاتجاه الوصفي للنقد ، هذا الاتجاه ، على تفاوت تياراته ، يرى في النص النقدي نصا أدبيا ، او يماهي بينهما . وهو بذلك ينفي إمكانية المعرفة ، ويجوهر الفعل الادبي ، ويضعه على مستوى الاطلاق .

ثمة سبب آخر يدفع بالبعض لان يرى في النقد ، الباحث عن معرفة النص الادبي ، نوعا

من الاليلة للادب . هذا السبب مصدره البنيوية التي خطت خطوة مهمة على طريقة معرفة النص ، معتمدة مبدأ عزل العنصر (الذي هو هنا بنية النص . بنية النص هي عنصر بالنظر الى البنية الاجتماعية ، وهذا لا يتنافى وتحديد عناصر بنية النص) ، غير ان البنيوية ، على أهمية خطوتها هذه ، اكتفت بالنظر الى نظام البنية في تزامنية عناصره . وهي ، وان حذرت من النظر الى البنية ، في هيأتها وفي نسقها ، كمعادل لمجموع عناصرها ، إلا انها ، وبسبب إغفالها حركة الزمن التاريخي لتكون البنية ، أغرت بأمكانية إعادة تركيب البنية إنطلاقا من عناصرها المفرزة بالتحليل . وبذلك اوهمت بامكانية مكننة البنية ، او بنينتها بعد ان وقعت هي في مكننة تفكيكها .

غير ان الوهم الذي ولدته البنيوية يحمل تناقضه الذي ارتد ضدها . فالنشاط المعرفي ، إذ يخولنا إمكانية الكشف عن عناصر البنية في هويتها المنتظمة ، انما يخولنا إياها بحكم مرور الزمن ، الذي أوصل البنية الى هذه الهوية ، وبالتالي بحكم علاقات البنية التي تنهض بحركة هذا الزمن . فكيف نسقط هذه الحركة التاريخية للزمن ، التي لا تصل البنية الى انتظامها الا بها ؟

صحيح ان هذه الحركة التاريخية ليست ماضيا ، او ليست شيئا انتهى ، وبالتالي ليست وجودا منفصلا قائما في كيانه ، في الـ ما قبل ، بل هي حركة حاضرة في كثافة البنية . في هذه الكثافة التي تشع فيها الرموز والعلامات ، ملتقية ومتناقضة ، والتي فيها نرى الى الايديولوجيا : الى النشاط البشري في صراعه الطبقي التاريخي .

ولكن قيام الحركة التاريخية ، في زمنها الحاضر ، لا يعني إغفالها كي لا نرى من هذا الزمن الا انتظامه ، او كي لا نرى هذا الزمن الا في انتظامه الآلي .

أضف ان مكننة البنية ، او إعادة تركيبها ، انطلاقا من عناصرها المفرزة ، ومن نظامها المضاء ، هو فعل يقتصر على تقليد البنية ، وإعادة هيأتها اليها . اي انه فعل لا يولد الهيئة ، بل يكررها . وهو بذلك لا يكتفي بالغاء حرارة الفعل الانساني ونبضه الحي ، إذ يعزله عن حوضه البشري الذي ينمو ويحيا فيه ، بل يعطل فعل البحث المعرفي نفسه بمعناه الكشفي ، الخلاق ، ويصير فعل تعرف ، فعل تنكر للنموذج الجاهز الذي نعيد إقامته بعد عملية التفكيك ، او انطلاقا من عناصر نجمعها .

هكذا ، ومرة اخرى ، نرى ان استمرار النشاط المعرفي (الذي هو بهذا المعنى نشاط ابداعي ، او الذي هو إبداع بهذا المعنى) ، رهن بهذه الحركة التاريخية للزمن ، وليس فقط بحركته المنتظمة في البنية ، دون ان يعني ذلك قصر المعرفة على هذه الحركة التاريخية ، او معادلة البنية بهذه التاريخية . ان النشاط المعرفي قائم في سياق التحول كما هو قائم في بنى النشاط المنحرفة نحو شكلها الخاص .

ونحن ، وقبل ان ننتقل الى طرح موضوع النظر في هوية النص ، وفي بنيته الخاصة ، نود ان نذكر القارىء بأن البحث ، الذي جعل من النص الادبي موضوع معرفة لنشاطه ، هو بحث حديث العهد ، لم يمض عليه بعد زمن يمكنه من فتح كل ابواب الاسئلة التي طرقها ، وبخاصة

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طول الزمن الذي سادت فيه المفاهيم الوصفية للأدب ، والتي أرادت للنص النقدي ان يكون نصاً أدبياً أيضاً .

نذكر القارىء بذلك لكي لا يطلب منا أكثر مما نستطيع ، ونذكره بذلك لنقول له ، في الوقت نفسه ، ان هذا البحث النقدي ، الذي ميز بين نصه والنص الادبي استطاع ، على قصر مدته ، ان يفتح ابواباً عدة امام معرفة النص الادبي ، من حيث تكون بنيته ، ومن حيث تخصص العلاقات فيه بهذه البنية ، ومن حيث اندراج هذه العلاقات في السياق الثقافي الاجتماعي بحكم مادته التي هي اللغة ، إن تطور العلوم اللسانية ، الذي نعلم ، أفسح مجالا مهما لتطور البحث المعرفي الذي موضوعه النص الادبي . هكذا أمكننا ان نسأل :

الواقعية . البنيوية « والأدبية » (او الشعرية)

كيف نقارب النص في **هويته** الخاصة ، اي في **أدبيته** ؟ وهل يمكننا ان نرى ، في الوقت نفسه ، الى علاقاته بالاساس المادي ، وبالظاهرات الثقافية الاخرى ؟ اي هل يمكننا ان نرى الى هذه العلاقات في هذه الهوية نفسها ؟.

نطرح هذا السؤال ضد مسارين نقديين :

ـ مسار « الواقعية » التي عادلت بين النص ومرجعه ، سواء أكان هذا المرجع هو المجتمع ، ككل ، ام هو أحد مستوياته ، والذي قد يكون المستوى السياسي ، او العلاقات المادية ، او الايديولوجيا ، او غير ذلك ؟.

ـ ومسار الشكلية او البنيوية في اتجاهها النقدي الادبي الشكلاني[١١] ، الذي عزل النص ، وأغفل مسألة المرجع ، مكتفياً بالنظر في عناصر البنية ، وفي نظام حركة هذه العناصر . او البنيوية التوفيقية التي قال اصحابها بالعزل المؤقت للنص ، ثم راحوا يقيمون العلاقة بين ما اوصلهم إليه تفكيك البنية المعزولة من نتائج من جهة ، وبين الواقع الاجتماعي من جهة اخرى . وهم في ذلك يقفون أمام منزلقين : **منزلق النظرة الثنائية** ، التي تصب ، بحكم منطقها ، في نظرية المحاكاة الافلاطونية : كيف ؟.

إن إقامة التناقض ، على مستوى اللغة فقط ، اوبالنظر الى دينامية النص كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الاجتماعي ، يطبع هذا التناقض ، او يطبع هذه الدينامية ، بطابع التضاد الذي يجد حقيقة معناه لا في مسار الحياة نفسها (بحسب النظرة المادية) ، بل في بديلها الذي هو الحياة الاخرى . هكذا لا تكون ثنائية الموت والحياة هي حركة **الحياة** ، بل حركة الآن والـ بعد ، الـ هنا والـ هناك ، الـ ما قبل والـ ما بعد ، اي حركة الحياتين : الاولى والثانية ، الظاهر والجوهر . الباطل والحقيقي . الشكل والمضمون ... الخ .

أما المنزلق الثاني فهو **منزلق** البنيوية نفسها ، او منزلق **مفهوم** البنية المغلقة ، الذي يطرح مشكلة **العلاقة** بين هذه البنى ، وبالتالي يؤدي الى ربط خارجي بين هذه البنى .

وإذا كان المنزلق الاول يطبع علاقة التناقض بين الحياة والموت بطابع العلاقة الخارجية ، التي تشكل الحياة (عالم المجتمع) ، أحد طرفيها ، والموت (العالم الآخر) طرفها الثاني ، فان

المنزلق الثاني يطبع علاقة البنى ، في هذه الحياة ، او في عالم مجتمع هذه الحياة نفسها ، بطابع العلاقة الخارجية نفسها . وهذا ما يصل بالبنيوية الى جدارها[١٢] . إذ كيف يمكن ان تفهم العلاقة بين بنية معزولة ، فعلا او مؤقتا ، (ذلك ان العزل هنا هو عزل مفهومي ، وليس عزلا اصطلاحيا) ، وبين بنية أخرى معزولة أيضا ؟ او كيف نقيم العلاقة بين هذه البنى المكتملة ، او التامة ، في نظامها ؟ اليس هذا معنى من معاني الوحدانية الذي هو هنا للبنية ؟.

هذه الوحدانية هي التي تحمل بعض النقاد على وضع النص في طرف ، والمجتمع في طرف آخر ، وتقومهما على المستوى نفسه : النص بنية ، وكل « قائم » في طرف من العلاقة ، والمجتمع هو ايضا بنية ، و« كل » قائم في طرف آخر . وهذا لا يمكنه ان يعني الا عزلا فعليا للنص ، وهو الذي يسمح بكشف الالتباس الذي يغلف استعمال مصطلحي داخل وخارج ، كما يطرح مشكلة حضور المرجع في النص .

(هل يعني هذا ان العزل لا يجوز ، ليس هذا ما نريد ان نصل اليه . ولكن ثمة فارق بين عزل مفهومي او بين عزل يستند الى مفهوم البنية /الكل ، ذات النظام التــام ، والحــركة التزامنية ، وبين عزل فرضي ، او اصطلاحي ، يضع النص على مستوى تجريدي ، ويحدد عزله بهدف معرفي فيه ، كما ينطلق نحو هذا العزل من أرض مفهومية ، تضع النص في سياق علاقاته الاجتماعية المختلفة . وبالتالي ، فان الناقد يعلم ، هنا ، ان الوصول الى هدفه المعرفي المحدد لا يمكنه ان يعني معرفة النص في حقيقته) .

لئن كان المنزلق الثاني يجد سببا له في المفهوم نفسه (مفهوم البنية) ، فان الصعوبة المنهجية في رؤية مراجع النص الادبي فيه ، دون الوقوع في الفصل بين شكل ومضمون . اي ان القدرة المنهجية على رؤية مراجع النص في بنيتها الادبية ، تشكل سببا آخر يوقع الناقد ، أحيانا ، في هذا العزل الفعلي الذي لا يريده ولا يقصده : كيف يمكن رؤية ما ليس من النص ولكنه فيه ؟ كيف يمكن ان نرى الى « الخارج » او المرجع المختلف في نهوضه الادبي ؟ كيف نرى الى ما هو غير أدبي في حضوره الادبي ؟.

هذه الصعوبة المنهجية قد تؤدي الى تحوير الرؤية النظرية ، فيقع الناقد أسير مفاهيم يرفضها .يطغى المفهوم فيحور رؤية الناظر اليه ، ويصير الرفض شكليا . من هنا تبرز أهمية الفعل النقدي ، بمعناه النقضي ، كفعل مستمر .

هكذا يمكننا ان نقول : قد تبالغ الواقعية ليصل بها منطق هذه المبالغة الى الغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه المرجع(الواقع ؟) ، الذي تغيب فيه ومعه خصوصية النص .

وقد تبالغ الادبية (في اتجاهاتها المختلفة) ليصل بها منطق هذه المبالغة الى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه النص ، الذي تغيب شكليته المرجع .

بذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء المسافة بين النص والمرجع ، تؤكد الواقعية ان المرجع « الواقع » هو الاساس .

وبذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء هذه المسافة ، توكد الادبية ان الادبي هو الاساس .

مع الواقعية تصير دراسة المرجع هي دراسة النص ؛ هي النقد . ومع الادبية تصير دراسة العلاقات الداخلية هي دراسة النص ؛ هي النقد . وبين النظرتين يبقى النص يطرح وجوده

كسؤال . ذلك انه لئن كانت الواقعية قصرت عن دراسة النص في أدبيته ، دون ان تتنكر لهذه الادبية ، فان الادبية لم تكن في اتجاهها هذا مقنعة .. لماذا ؟.

لقد كشفت « الادبية » قوانين النص السردي الداخلية ، وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية . في هذا البحث ركزت على المقال Discours ، أي على صناعة التركيب ، من حيث هي صناعة أدبية فنية ، كما ركزت على حركة انتظام العلاقة بين عناصر النص ، مستفيدة من مفهوم التزامن البنيوي الالسني . غير أنها في كل ذلك ، وبسبب من عزلها للنص ، وصلت الى جعل النص هيكلية يشتغل نظامها ضمن لحظة زمنية ثابتة ، مما فسح المجال ، بشكل واسع ومغر ، لتحليل يكتفي بوضع النص تحت مشرحة الفرز والاحصاء .

التزامني والتاريخي

إن انتظام حركة العلاقة بين العناصر هو انتظام غير ثابت ، وان مفهوم التزامن هو مفهوم مجرد ومتخيل . والكلام عليه ، او الوصول اليه ، في النص او في النصوص الادبية ، امر مرهون بمرور الزمن على هذه النصوص . إنه بمثابة مؤشر على وصول البنية الى مستوى من النضج تنتظم معه العلاقة بين عناصرها ، وهو لذلك استخلاصي ، او استنتاجي ، مجرد . ولنذكر ، هنا ، ان بروب ، الذي كشف هيكلية بنية الحكاية ، اشتغل على نصوص تنتمي الى مرحلة وتختص بها . وهو بذلك اشتغل على هذه النصوص عن مسافة زمانية مكانية . رأى الى الحكاية في نضجها المرحلي ، وفي تميزها في هذا النضج . فالانتظام ليس ممكنا الا في نطاق المرحلة ، وهو حتى في نطاق المرحلة ، يعيش زمن التطور والنمو ، اي زمن تخريبه وتكوينه المستمرين ، او زمن تمرده على النظام ، وهو في ذلك يسقط في مسافة الزمن وينهض في فضائه ؛ يسقط في سديمه وينهض من هذا السديم ، والا تحنط وتكيف في التكرار . التخريب ليس دائماً ملحوظاً لانه يتحقق احيانا في الجزئيات الصغيرة ؛ في ما يبدو هامشيا في زمن النهوض . يتحقق في الكلمة من اللغة ، في حرف الكلمة هذه باتجاه صيرورتها علامة[١٤] . وقد نحرف العلامة فتصير علامة أخرى ، او علامة على العلامة . وهذا ما يجعل لعملية التحريف مستوياتها المتعددة ، القائمة في اكثر من سياق (سوف نعود الى هذه المسألة حين نتناول المقال) .

ان حركة الانتظام والتخريب هي نهر زمني تاريخي لا يقف . الوصول الى الانتظام ليس وقفة زمنية في هذا النهر ، ولا يمكن ان يكون كذلك الا من موقع التخيل والتجريد ، من مسافة زمنية تغيب عملية التخريب الجزئي ، ولا تسقطها أو تلغيها .« الوقفة » الزمنية ، بهذا المعنى ، ليست وقفة ، بل نظرة مصوبة نحو ما يميز المرحلي في الزمن . لذلك ، فان الانتظام له في حقيقته او في ماديته ، صفة زئبقية ، والتقاطه ليس ممكنا الا على مساحة تاريخية واسعة ، وبفعل التجريد التخيلي (ولا نقول النظري) . ونحن لو عدنا الى ما قام به بروب للاحظنا انه كشف عناصر النص السردي بقطع تخيلي مع زمن هذه النصوص ، أو بقطع تخيلي لحركة الزمن ، مما أتاح له ان ينظر الى هذه النصوص ــ التي تنتمي فعليا الى فترات زمنية متقاربة ــ وكأنها نص واحد او متن واحد . في رؤيتها متنا واحدا أمكن خلق فراغ زمني ، او امكن تخيل فراغ زمني يشكل فاصلا بين هذا المتن ومتن آخر ، قائم في الزمن الحاضر ــ هذا المتن الآخر هو أيضا نصوص تنتمي الى فترات زمنية متقاربة ، بل ومتصلة ، سديمية ، يتحقق فيها فعل التخريب والانتظام .

نضيف الى ذلك أمراً آخر ، وهو ان انتظام حركة العلاقة ، بين العناصر ، رهن بتحديد موقع هذه العناصر بعضها من البعض الآخر . وهو تحديد يقوم به الباحث ، او الناقد الناظر في النص : ان تحديد المرسل ، مثلا ، في النص ،او الفاعل او الموضوع ، هو تحديد خاضع لزاوية الرؤية القارئة . ان زاوية الرؤية التي منها نقرأ النص تغير في مواقع المرسل والمرسل اليه ، والفاعل والموضوع[١٥] ، وقد تنعكس هذه المواقع بحيث يصير المرسل هو المرسل اليه ، والعكس صحيح . هذه المسألة ظهرت اكثر بالشغل على النص الروائي ، في ما بعد بروب ، ربما لأن النص الروائي ، أكثر تعقيداً من الحكاية ، او ربما بفعل تطور البحث النقدي نفسه .

وللتوضيح نقول ، ان ما سماه بروب بالمساعد ، او بالمعين ، هو كذلك في إطار منظور ايديولوجي معين ، او في إطار أخلاقية معينة ، تحتم على الاولاد الطاعة المطلقة لأوامر الوالدين ، فلا يغادرون البيت وحدهم ، خوفا مما قد تفاجئهم به الطبيعة ، او لاسباب أخرى ، ترتبط بمفهوم الشرف ، او غير ذلك ، مما هو مرتبط بوضعية اجتماعية لها قيمها الاخلاقية . وهذا معناه ان تحديد مواقع هذه المكونات في نص روائي . رهن بموقع النظر الايديولوجي الناظر في هذا النص ، والى مدى التوافق او الاختلاف بين ايديولوجية هذا الموقع والايديولوجية التي تحكم مكونات النص نفسه .

ان إمكانية الاختلاف على تحديد المرسل والمرسل اليه ، والفاعل والموضوع ، هي امكانية واردة ، بل هي امكانية ظاهرة في بعض القراءات النقدية لنصوص الرواية العربية[١٦] .

ان بروب لم يستطع تحديد مكونات النص ـ الحكاية ، الا في اطار ايديولوجية النص نفسه . او لنقل ، أن هذه الايديولوجية ، المرتكزة الى ثنائية الخير والشر ، هي التي حددت مواقع هذه المكونات وحركة العلاقات بينها بالشكل الذي أظهرته بنية هذه الحكاية : ان الفتاة التي تخرج من المنزل ، هي فتاة ارتكبت مخالفة ، لذلك يبدو من يغريها بالخروج معيقاً او شريراً . ويبدو من يردعها عنه مساعداً او خيراً . ولو كان الخروج من المنزل لا يعد مخالفة لا نعكس الموقع بين المساعد والمعيق .

هكذا يمكننا القول ان « الادبية » تبدو غير مقنعة ، لاننا ، وبمجرد ما نتجاوز الانتظام الى حركته ، اي بمجرد ما ننظر في حركة الانتظام نفسها ، نضع النص في علاقة مع القارىء ، او مع رؤية القارىء لهذه الحركة ، وبذلك ندخل النص في الاجتماعي والتاريخي ، ونطرح قابلية هذه الحركة لان تكون مختلفة . هكذا ، وفي ضوء العلاقة الاجتماعية التي يندرج فيها النص ، على الاقل في عملية القراءة ، وليس في عملية التكون ، يكتسب مفهوم الشعرية معناه الجديد .

متابعة في معرفة النص

نقف عند حدود هذه التلميحات السريعة ، التي لا ندعي معالجتها بتوسع هنا . ونشير الى مسار نقدي آخر ، كان ينمو مع المسارين اللذين نكرناهما ، لا موفقا بينهما ، بل مستهدفا معرفة النص من منطلق علاقته بالواقع ، وباتجاه الحرص على أدبيته . هذا المسار هو الذي نطرح في سياقه سؤالنا حول معرفة النص الادبي . إنه مسار تقاطع ، ويتقاطع ، مع « الواقعية » في ذهابها باتجاه المرجع ، كما تقاطع ، ويتقاطع ، مع « الادبية » في ذهابها باتجاه

النص ، في قوانينه الداخلية ، وباتجاهه في شكليته . من لوكاش الى باختين الى غولدمان. وفي هذا التقاطع ومعه، وفي هذه الافادة، من الانجازات القائمة في ميدان الممارسة النقدية الحديثة، من المفاهيم البنيوية ، ومن علم الالسنية ، ومن علم المعاني ، ومن علم الدلالات ، ومن علم سوسيولوجيا الادب ، وسوسيولوجيا القراءة ، كان هذا المسار النقدي القلق ، الباحث في النصوص الادبية عن معرفتها في بنيتها الادبية . وهو لئن كان مع غولدمان أميل الى السوسيولوجيا ، فانه مع باختين كان أقدر على التقاط ما يمكننا ان نسميه ، بـ واقعية البنية الفنية(١٧) .

لن نعرف هذا المسار ، وان كان تعريفه حاجة في ثقافتنا النقدية العربية . نحن هنا لسنا في صدد الكلام على اي مسار ، لذلك نكتفي بالاشارة التي جاءت من موقع الحرص على الامانة العلمية ، ورغبة في ان يرى القارىء ، وبوضوح ، السياق الذي يتحرك فيه بحثنا .

إذا كنا نؤكد على علاقة النص بمرجعه ، ونرفض اسقاط هذا المرجع ، ونرغب في كشفه في حضوره في بنية النص الادبية ، فاننا نمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه ، ونسلك طريق اللغة التي هي مادة الادب . نصوغ المسألة بهذا الشكل :

الواقع واللغة

كيف نرى الى علاقة الواقع (من حيث هو موجودات اجتماعية وطبيعية) باللغة ؟ وهل يمكننا ان نرى الى العلاقة بين الادب « والواقع » على جسر اللغة ، بحيث يكون الحضور اللغوي هو الحضور للواقع ؟ ثم هل يمكن الاكتفاء بهذه الحدود للسؤال ، ام ان علينا تجاوز هذه الحدود الى ما هو مكان فني ، وليس لغويا ؟.

العلامة . التركيب/ الصياغة . المقال :

نقارب أولا « الواقع » وبشيء من التبسيط نرى الى الموجودات الطبيعية مما هو جسم فيزيائي او قوة (الجاذبية مثلا) ، والى الموجودات الاجتماعية (كالأدوات والمواد وغيرها) . نلاحظ ان لهذه الموجودات أسماء هي الكلمات التي تطابقها . غير انه بالامكان ان نحرف هذه الكلمات ، او ان نزيحها عن مستواها المطابق ، عن طريق استعمالها استعمالا رمزيا ، وهذا يعني أننا نحول الكلمة الى **علامة**(١٨) . ونوجد كونا من العلامات .

« العلامات أجسام مادية ، خاصة » ، وهي « خاضعة لمعيار التقييم الايديولوجي : معيار الحقيقي والخاطىء ، الصحيح ، المبرر ، الطيب » . وهذا يعني ان ميدان الايديولوجيا يتفق وميدان العلامات . ذلك ان « كل ما هو ايديولوجي يملك قيمة دلالية » .

اننا ، وفي نطاق العلاقات الاجتماعية ، نحول الكلمات الى علامات نصوغ بها قيما دلالية تعبر عن حاجاتنا ، وعن مصالحنا ، وعن تطلعاتنا . تتحرك العلامات في مستوى ايدلوجي ، الموجودات ليست هي ذاتها ، بل هي ، في علاقاتنا بها ، دلالة وقيمة .

من الكلمة ــ العلامة ننتقل الى التركيب ــ الصياغة . التركيب هو الانتظام القواعدي للأجسام المادية . وهو بذلك يتحدد في دلالة اصطلاحية . ان تركيب « أكل الولد تفاحة » يفيد حصول فعل الاكل من الولد على التفاحة . غير ان التركيب هو موضع تداول تخاطبي (شفهي او

كتابي) ، بين الناس ، او بين ابناء المجتمع : ينتقل التركيب من المتكلم الى المخاطب ، ومن ثم من المخاطب/ المتكلم الى المتكلم / المخاطب . يكتسب في هذه العملية المستمرة دلالة أضافية ، وربما مختلفة . تتغير الرسالة بالتداول الخطابي . ينحرف الكلام . يجتهد المتكلم في إجراء صياغة للتركيب كي يحرف الرسالة نحو ما يريد ان يقوله ، او لتحميل الرسالة كل ما يريد ان يقوله مما لا يقوله التركيب . التركيب مصطلح أميل الى الثبات . الصياغة هي التعبير الذي يغير الرسالة في التركيب . تنهض الصياغة في سياق العلاقات الاجتماعية ، ويبقى التركيب اقرب الى اللغة ـــ النظام .

هكذا ، واذا كانت العلامات كونا أيديولوجيا ، فثمة فروقات عميقة تسود هذا الميدان ، الذي هو « ميدان لتقديم الرمز الديني ، وللمعادلة العلمية وللشكل الحقوقي الخ .. » . اي ان ثمة حقولا ايديولوجية عدة يخلق كل منها « نمط توجهه الخاص نحو الواقع . كل حقل يحرف واقعه بطريقته الخاصة . كل حقل يتصرف بوظيفته الخاصة في مجمل الحياة الاجتماعية »(١٩)

في هذا الكون الايديولوجي ، ومن نقطة النظر التخيلي الذاهبة في اتجاه عمـودي من الكلمة / العلامة الى التركيب (اللغة النظام) ، وفي اتجاه أفقي من الكلمة / العلامة الى التعبير (اللغة / الكلام) ، يمكننا ان نصل الى الحديث عن المقال (Discours) الذي قد يكون رصفاً للتركيب فيندرج في نظام اللغة ، وفي ثباتها ، والذي قد يكون صياغة التعبير ، فيخرج من اللغة ليندرج في سياق العلاقات الاجتماعية ، اي ليقوم بمحاولة توصيل الرسالة المولودة في سياق هذه العلاقات .

ان التركيب ، في رتابته ، او في نظاميته الرتيبة ، يخفف من ايصال الرسالة ذاتها ، فكيف بقدرته على ايصال الرسالة الجديدة ؟ هكذا تكون صياغة التعبير مشحونة برغبة المتكلم في قول ما يضج فيه من جديد ، وهكذا تولد لهفة المخاطب على سماع هذه الرسالة . ان المسألة الايديولوجية هي مسألة لغوية أيضا .

ينهضُ المقال في المستوى الايديولوجي في المجتمع ، في سياق العلاقات الاجتماعية ، التي تطلب الصياغة/ التعبير . يتحدد المقال بحقول هذا المستوى الايديولوجية ، وينتجها ، كما يتحدد بوظائفه وينتجها : تتميز الرسالة وفقا لهذه الحقول كما تميزها ، ولكنها ، في تميزها ، تبقى بصفتها الدلالية موضوعة على هذا المستوى الايديولوجي نفسه .

المقال الادبي

لن نتناول هنا المقال في حقوله هذه ، ما يعنينا هو المقال الادبي مأخوذا في حقله . في حقله هذا يختلف المقال . تتعدد دلالة التعبير ، وتختلف ، أيضا ، باختلاف السيـاق التخاطبـي الاجتماعي وتعدده . السياق التخاطبي ، هذا يختلف ، ايضا ، باختلاف السنن الاخلاقية ، والسياسية ، والدينية ، التي تحكم الصياغة . ثمة معايير تقويمية تجعل هذه الصياغة مقبولة في زمن . ومرفوضة في آخر ، او مستحبة في سياق مجموعة تخاطبية ، مستهجنة في سياق مجموعة تخاطبية اخرى . المقال ، بهذا المعنى ، هو إجتماعي تاريخي ، اي متغير ومختلف .

ولكن ، قد يتجمد المقال . تجمد المقال يعني بقاء التركيب خارج الحركة التاريخية للسياق التخاطبي . وتعني ، أيضا ، تراجع التركيب عن اتجاه الصياغة ، اي سكون المقال في التركيب مرتميا في عزلته ، او سكون المقال في « التعبير » نفسه . تكرار التعبير نفسه هو سقوطه في التركيب . يصير التعبير مع التكرار اصطلاحا ، يفقد رسالته ، يبتذل . يصبح أشبه بالتركيب ، او يصبح التركيب الآخر القاعدة .

يشير تكرار التعبير ، او جمود المقال ، الى استمرار الايديولوجيا المسيطرة وتكرسها ، او يشير الى سعي الايديولوجيا المسيطرة لتكريس « التعبير » بدلالته ، بقيمه . من هنا يتخذ تغير التعبير طابع الصراع ضد هذه الايديولوجيا .

التجميد لا يطول المقال الذي مادته اللغة فحسب ، بل يطول اللغة أيضاً ، من حيث هي نظام اصطلاحي يتفاهم به وفيه ، الناس في مجتمع معين . تجمد اللغة فتميل الى انتظام اكثر تماما وأقل خلخلة ، وذلك حين تفارق حركة محورها العمودي ، اي حين تبتعد عن الكلام الذي تولده حركة الناس ، لا كأفراد ، بل كقوى منتجة ، يولدونه في انتاجهم المادي ، وفي علاقاتهم مع هذا الانتاج ، ومع ما هو في الطبيعة مختلف في علاقتهم به . يولدونه في العلاقة ، في القيم المتغيرة بتغير هذه العلاقات في كون العلامات وفي حقول النشاط الايديولوجية .

تجمد اللغة حين لا تخترق حركة المحور العمودي حركة مستواها الافقي . عند ذاك قد تصل اللغة الى تكرار حركة مستواها الأفقي ، بنقاوة تسير بها على درب خوائها . وهذا يعني ان حركة التزامن ليست ، حين تعني هذا التكرار النقي ، سوى وهم ، ذلك ان اللغة ، حتى من حيث هي نظام ، معرضة ، كي تعيش ، لفعل الاختراق والتخريب الدائمين ولكن في حدود ما يسمح لها بان تبقى ارضا للتفاهم . التخريب لا يلغي مساحة الاصطلاح ، ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها ، بل هو حياة اللغة وتطورها . وهذا يخولنا القول ان مفهوم التزامن لا يمكن أن يعني ، وحده ، سوى حركة التكرار ، ووحدانية المستوى الافقي ، اي تحنط اللغة وموتها .

تعيش اللغة . تتجدد وتستمر في الحياة بحركة محورها العمودي . هذه الحركة التي تخترق باستمرار حركة المستوى الافقي وتتقاطع معه . يصوغ المقال التركيب . ينقله في سياقه الى التعبير . تولد القيم في ولادة الدلالات . وعلى حد تقاطع الحركتين نرى الى مدار التحول من العلامة /التركيب الى العلامة/ التعبير ، ومن « التعبير » الحافظ للقيم ، والذي غدا بمثابة التركيب ، الى التعبير الجديد ، الحامل لقيم جديدة . هذا الحد هو حد الصراع الايديولوجي في المجتمع . على السطح يبدو النظام ، وفي تاريخيته يظهر الفضاء التي تشكل مستوياته مجالات الاختراق وديناميه النمو .

النص الادبي واللغة/ المقال :

ماذا يعني كل ذلك بالنسبة للأدب ؟ وهل النص الادبي هو المقال الادبي ؟ ما هو المقال حين يكون مقالا أدبيا ؟

بهذه الاسئلة نصل الى نقطة اكثر تشابكا في معرفة النص الادبي ، وأكثر صعوبة في رؤية

علاقة النص بمرجعه ، او رؤية شكل حضور هذا المرجع في النص .

ثمة مسافة بعيدة ، تراكمها هاتان الحركتان ، اللتان أشرنا اليهما ، والمكونتان للمقال الذي مادته اللغة . مسافة لغوية ، اي اجتماعية ، تضع المقال على المستوى الايديولوجي ، وفي حقل من حقوله[٢٠] .

هكذاً ، فالقول بأن الادب مادته اللغة يعني :

اولا : مقاربته في مادته هذه على المستوى الايديولوجي في المجتمع ، وليس في هذه المادة كتركيب قواعدي ، او معجمي يهيكل النص يحنطه بادعاء « الموضوعية » او « العلمية » عن طريق التحليل والتفكيك . ان مقاربة المقال على المستوى الايديولوجي هي مقاربته في اللغة كتعبير ، او كصياغة حاملة للتناقض .

ثانيا : مقاربة المقال الادبي ، لا في عزلته عن المقال الآخر الناهض في حقول الثقافة ، مما هو مادته اللغة (كالمقال السياسي مثلا) او الناهض في حقول الثقافة في بناه الفنية ، مما هو مادته اللغة (الادب بانواعه) او مما هو مادته غير اللغة ، كاللون او الصوت .

نقارب المقال الادبي على هذا المستوى الثقافي بالنظر في النص ، في مادته اللغوية ، فيها كتعبير . نقارب الايديولوجيا في التعبير ، قبل انتقال المقال الى بنية شكله الادبية ، او قبل ان نرى اليه في بنية شكله هذا . حيث يخلق المقال الادبي عالمه المتخيل ، الذي يحل فيه التناقض او الصراع المحمول في المقال-اللغة كتعبير[٢١] . ان زاوية الرؤية ، التي سوف نعود الى الكلام عليها ، هي التي يتم منها تشكيل البنية (في النص السردي بشكل خاص) الادبية الفنية ، وهي التي تقوم ، وفي المتخيل ، بالمواءمة بين حركة العناصر ، وهي التي توهم بالحل عن طريق هذه المواءمة ، توهم بحل إيديولوجي هو اختيار موقع يخفي التناقض او يغيبه . يخفي التناقض الذي يحمله المقال عبر مسافته الاجتماعية ، وعبر أدوات هذه المسافة واجهزتها .

على ان عجز المقال عن الانتقال الى بنية الشكل ، رغم ادعائه ذلك ، او برغم ادعاء كاتبه ذلك ، هو الذي يخول النقد اتهام المقال « الادبي » بانه مقال سياسي ، او وعظي ، او خطابي ، هذا صحيح ، لان الايديولوجي تظهره ، هنا ، صراعيته ، ولأن انتقال المقال الاسهل ، بحكم سيادة مفهوم نظرية الانسجام الجمالية ، او وحدة عالم النص ، هو في حل هذا الصراع ؛ في اختيار زاوية رؤية منها ينهض السرد الواحد . ولان انتقال المقال الاصعب هو في خلق عالم متخيل ، صراعي ، كما هو في واقعه .

من هنا كان ظهور هذا الصراعي في المقال السياسي اسهل ، لانه يبقى في حقله ، ليس عليه ان ينهض في بنية شكل فني . ان نهوض هذا الصراعي في بنية شكل فني هو أمر مرتبط بمفهوم جمالي لبنية النص ؛ بنية الانسجام والوحدة ، او بنية التناقض والصراع . في بنية الانسجام يغلب صوت الراوي الواحد (الاعمال الروائية الرومنطيقية مثلا او ما هو استمرار لها) . في بنية التناقض تتعدد الاصوات بتعدد مواقع السرد ، الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة ، شخصيات تتحرك بذاتها ؛ شخصيات لا يحكي عنها راو مهما حاول ايهامنا بانها غير جاهزة ،

تبقى كذلك بمجرد انه قادر ان يحكي عنها ، وبمجرد انها ليست هي التي تتحرك ، وتنمو ، في نسيج العلاقات السردية نفسه (مثال على هذا النوع من الشخصيات غير الجاهزة شخصيات دويستويفسكي) .

الواقعي . الايديولوجي .الادبي

نعود الى المقال لنسأل : كيف ينهض المقال في حقله الادبي ويتميز ؟

يتميز المقال الادبي ابتداء من عملية التركيب/ الصياغة ، او التركيب/ العبارة . وربما أمكن القول ان المقال الادبي هو الذي يمعن في الصياغة ليخلق التعبير ، وهو الذي ، بالتالي ، يبتعد عن التركيب ، وهو ، حين يمعن في الصياغة يمعن ايضا في الايديولوجيا ، ويبالغ في حرف الكلام ، في انزياحه باحثا عن « الواقع » .

هل نريد لهذا البحث ان يعود الى الواقع المادي ؛ واقع الموجودات الطبيعية والاجتماعية ، الذي اشرنا اليه في هذا البحث كمنطلق لنهوض الكلمة / العلامة .. اللغة ؟.

ان الوصول الى هذا « الواقع » هو أمر مستحيل ، وهو في عدم استحالته لا يعني سوى المطابقة للموجودات . انه تماهي الادب في حركة الموجودات ، وانه نفي الادب لذاته او لعملية انتاجه ، او انه نوع من « التواطؤ » لاخفاء الطابع الاجتماعي لهذه العملية ، اي اخفاء الطابع الايديولوجي للغة ، ليبقى الادب هذا الانساني العام في حواره مع الطبيعة . (الرومنسية في معناها العام) .

يهرب الواقع المادي (واقع الموجودات الطبيعية والاجتماعية) في الايديولوجيا او تغيب حقيقته فيه ، تحوره اللغة (الكلمة / العلامة . التركيب / التعبير . المقال) . وهي تنمو في العلاقات بين الناس على حد الصراع (التناقض) . وهذا يعني ان البحث عن هذا الواقع المادي هو ، كما قلنا ، امر مستحيل .

ما هو الواقع الذي يبحث عنه المقال الادبي إذن ؟

إنه واقع المستوى الايديولوجي ؛ كون العلامات/ اللغة ، او كون الدلالات الايديولوجي .

في البحث عن هذا الواقع ، وفي محاولة العبور الى المتخيل ، إما ان ينحرف المقال باتجاه الرؤية الواحدة ، اي باتجاه البنية المتوحدة ، بنية الانسجام الجمالية ؛ واما ان ينحرف باتجاه التحرر من هذه الرؤية الواحدة ، وباتجاه البحث عن بنية اخرى ، هي أيضا ، لا بد ان تكون بنية جمالية .

ان الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو « الواقع » او نحو بنية فنية واقعية .

ينحرف المقال باتجاه الرؤية الواحدة ، التي هي ، عادة ، رؤية من موقع الايديولوجية المسيطرة . ذلك ان هذه الايديولوجية المسيطرة هي التي تخلق ،في تاريخ سيطرتها على الادوات الثقافية ، بنية الشكل الجمالية . انها بنية صوت الراوي الواحد ، الرواي الفرد الذي يرى الى

العالم من منظاره في الموقع الاجتماعي ، والذي تتوحد في رؤيته وفي صوته ، القيم ، تتوحد تحت الصفة الانسانية العامة .

ولكن ، قد يعترض القارىء متسائلا : الا ينحرف المقال باتجاه الرؤية الواحدة المناهضة للايديولوجية المسيطرة ؟.

أجل ، قد ينحرف المقال في هذا الاتجاه ، وهنا يعاني المقال الادبي مشكلته التي هي خلق ، لا المقال الجديد ، بل البنية الجديدة ، ولذلك فهو يسقط في مستواه ، اي يبقى مقالا يتحرك على المستوى الايديولوجي ، من موقع النقيض . ولكنه مقال متهم ، عن حق ، انه سياسي . ان المقال النقيض في ظل سيطرة البرجوازية ، مثلا ، هو المقال السياسي . او المقال « الادبي » العاجز عن الانتقال الى بنية الشكل الادبي الجمالية . من هنا ، في نظري ، يولد هذا الصراع حول أدبية المقال السياسي ، او سياسية المقال الادبي . ومن هنا ، في نظري ، ظهور ما يسمى « بالالتزام » ، ظهوراً واضحاً في المقال « الادبي » النقيض ؛ المنحرف باتجاه الرؤية الواحدة وخفاء هذا الالتزام في المقال الادبي المنحرف باتجاه الرؤية الواحدة من موقع الايديولوجية المسيطرة . ومن هنا ، أيضا ، ميوع مفهوم « الالتزام » وتعميمه حين تلتبس الامور ، وتوقع الباحث في الحيرة . ومن هنا هذا الالتباس والتفسير الخاطئان لمفهوم « الواقعية » : لماذا الواقعية هي هذه الرؤية وليست تلك ؟ لماذا يكون المقال الادبي واقعياً ؛ من موقع الرؤية النقيض ، ولا يكون كذلك من موقع الرؤية الايديولوجية المسيطرة ؟ وبذلك تتماهى حدود الواقعية وتتسع ضفافها .

عبور المقال الى بنية الشكل

وهذا يوصلنا الى نوع آخر من انحراف المقال ، انه انحراف المقال باتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد . اي بنية التشكيل الديالوغي[٢٢] ؛ بنية الاصوات الصراعية ؛ بنية البحث عن الشخصية . وبالتالي بنية الشخصية غير الجاهزة ؛ بنية الخلق لعالم فني غير منسجم ، لانه في الواقع ليس كذلك . هذه البنية الفنية هي ما نرى تسميتها بالبنية الفنية الواقعية ، والتي يمكن النظر اليها ، ومحاولة كشفها ، في بنية اعمالنا الأدبية (الروائية بشكل خاص) العربية .

وكي لا يظن القارىء اننا نعيد المقال الى مستواه الايديولوجي ، نحاول في ما يلي ان نتناول عملية تحقق العبور من المقال الى المتخيل . نتناول هذه العملية في نوع أدبي . ذلك ان هذه العملية لا يمكنها ان تتحقق خارج النوع (النص الروائي ، النص الشعري) . لانها في تحققها ، تستخدم ادواتها الخاصة ، وتمارس تقنيات خاصة أيضا .

يشرح تودوروف عملية العبور هذه في كتابه « الشعرية » ونحن إذ نتبنى هذا الشرح في وجهه الاجرائي ، نقدم صورته الموجزة للقارىء[٢٣] ونحتفظ بحق التدخل خارج هذا الوجه الاجرائي ومعه .

يربط تودوروف عملية العبور ، هذه ، بثلاث مسائل ، او بثلاث مجموعات كبرى من الامور هي :

اولا : مجموعة الامور المتعلقة **بالنمط** . ويعني بها درجة الدقة ، او الانضباط ، التي يستدعي بها المقال مرجعه . يرتبط النمط ، في نظره ، بشريط الكلمات ، والنشاطات البانية لها (نذكر القارىء هنا بما قلناه عن المسألة اللغوية ، من حيث التركيب والتعبير . وهذا يعني ان شريط الكلمات هو عملية صياغة دلالية . لن نكرر ذلك . نكتفي بالعمليات الاجرائية للوصول الى البنية الادبية) . في هذا الشريط يميز تودوروف :

- الاسلوب المباشر ، الذي يعبر عن درجة عليا من الاستدعاء للمرجع .
- الاسلوب غير المباشر ، الذي تتفاوت فيه درجات الاستدعاء بين التحويل الذي يحتفظ بالمحتوى – محتوى شريط الكلمات – وبين التحويل الحر ، المنفتح على التعدد .

ثانيا : مجموع الامور المتعلقة **بالزمن** . حيث لا بد من ان نميز بين زمنين : الاول هو زمن الكتابة ، اي **زمن كتابة المقال** . وهو زمن مادي حاضر . والثاني هو زمن ما يكتبه المقال ، وهو زمن متخيل . حين ننظر في علاقة هذين الزمنين يمكننا ان نوضح بعض المسائل الفنية :

ان الوصف مثلا ، ليس هو توقف زمن الكتابة بل تطويل مدة زمن الكتابة لالتقاط السريع والمهم في الزمن المتخيل ، الذي هو زمن قصير او عابر . هكذا تبدو العلاقة بين هذين الزمنين عكسية ، مما يخلق وهم « المكان » في النص . المكان هذا هو فضاء عالم النص ، وهو ليس لغويا وان كانت اداته اللغة . انه تقنية ، حركة زمن السرد[٢٤] .

ان طول مدة زمن الكتابة ، مع قصر مدة زمن المتخيل ، تنتج الاسلوب الوصفي ؛ وصف مشهد ؛ مكان طبيعي ؛ منزل ؛ شخصية ؛ او اسلوب التأمل الذهني .

وقد تنقلب العلاقة بين هذين الزمنين ، كأن تقصر مدة زمن الكتابة لتشير الى مدة طويلة للزمن المتخيل . فلربما يشير الكاتب ، في جملة قصيرة ، الى مضي كذا من الايام ، او الشهور ، او السنين . (وهو ، بهذا ، يمارس وظيفة فنية ، ليست لغوية ، ولكن أداتها اللغة . انه يوهم بمرور الزمن ؛ يخلق مدى زمنيا في عالم نصه ويستدعي احتماله . انه يقوم بمحاولة الاقناع الفنية ، او يمارس **فنية الاقناع** ؛ الاقناع بما يسرد ، او بالرسالة التي يحملها المقال ، بحسب تعبير البعض ، او بالدلالات ، بحسب تعبير البعض الآخر . ما يهمنا ، هنا ، هو هذه الممارسة ، او هذا الاجراء الفني) .

ثالثا : مجموعة الامور المتعلقة **بالرؤية** . قبل ان اعرض للرؤية ، كما هي واردة في نص تودوروف ، يمكنني ان أقول : إذا كانت المجموعتان الأوليان تمهدان لعملية انتقال المقال الى المتخيل ، او تؤسسان لعملية هذا الانتقال ، فان الرؤية هي المعبر نفسه بين المقال والمتخيل . إذ بها تنهض المسافة الابعد بين الشيء ، « كمرجع » ، وبينه كحضور في البنية . اي بين الشيء كما هو ، قبل الرؤية ، إذا صح التعبير ، وبينه في هذه الرؤية . او بين الواقعي ، في المقال القائم على المستوى الايديولوجي ، وبينه من حيث هو في البنية ، ومن حيث هو البنية .

الرؤية هي موقع تحريف ، او انزياح مزدوج ، ولكن منسجم ، غير متناقض . انه انزياح ايديولوجي بالتشكيل : تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية ، بحيث يمكننا تحديد صفة توظيفية لهذا التشكيل البنائي ، الذي يكتمل نهوض بنية النص الأدبي به . انه خلق نسق هذا العالم المتخيل . ان الصفة الفنية هي أيضاً وفي الوقت نفسه صفة دلالية .

الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل ، الذي يقدمه النص . إنها زاوية تفرض تشكيلا معينا لعناصر النص ، وهي بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي :

من الذي يروي ، او ينص الكلام ؟ ما هي علاقة هذا الراوي بالكاتب ؟ وهل الراوي هو ، بالضرورة ، الكاتب ، ام ان بامكان الكاتب ان يقدم زاوية رؤية في صوت راو لها ؟

ان وجود صوت لا يعني ، بالضرورة ، انه صوت الكاتب . قد يكون صوت الراوي ليس صوت الكاتب وقد يكون كذلك . تتعدد زوايا الرؤية التي منها يسرد الراوي ، وبالتالي تتعدد هوية الرواة . وبهذا التعدد تتعدد امكانيات التشكيل لعناصر بنية النص ، ويترك ذلك أثره على نسق بنية النص نفسه .

إلا ان هذا كله يبقى ضمن نمط واحد للبنية ، هو نمط بنية النص ذي الصوت الواحد ، او الرؤية الواحدة . وهنا لا بد لنا من ان نميز بين صوت الراوي ، وبين أصوات الشخصيات . في النص الروائي ، طبعا لا يعني تعدد اصوات الشخصيات بالضرورة ، تعدد زوايا الرؤية التي لا بد لها من ان تجد سبيلها الفني لكي تكون اصواتا راوية ؟. قد تتعدد اصوات الشخصيات ، ولكنها تبقى ، في تعددها هذا ، محكومة بصوت الراوي ، الذي يقدمها ، او يحكي عنها او يرى اليها في زمن السرد .

البنية الفنية الواقعية :

من هنا ، فان تعدد الصوت الراوي يطرح ، في علاقته بالشخصية ، مسألة تغير نمط البنية الفنية .

يطرح تعدد الصوت الراوي مسألة تغير نمط البنية الفنية حين يعني تعدد زوايا الرؤية ، او حين يعني تعدد المواقع لزاوية الرؤية ، وليس حين يكون تعدد الاصوات تعددا تماثليا ، او تكراريا ، لموقع الرؤية الواحدة .

ان تعدد مواقع الرؤية الذي يطرح تعدد الاصوات ، والذي يطول هوية الشخصية ، كما يطول المنطوق وعمليته ايضا ، هو الذي يشق نافذة باتجاه خلق بنية يمكن تسميتها بالبنية الواقعية(٢٥) .

هذه البنية ليست بنية رؤية المقال المقيم على مستوى الايديولوجيا المسيطرة ، او الراكن الى مستواه الايديولوجي . بل هي بنية المقال المتمرد على ركونه هذا ، باتجاه حركة الصراع ، او باتجاه ديناميته المحركة له ، والتي تبني زمنه .

وبالتالي ، فان هذه البنية ليست هي بنية المقال الذي يعبر الى متخيل عالم منسجم ، او الى

عالم يحل تناقضه في المتخيل ، من موقع هذه الرؤية الواحدة (التي هي ، وعلى مستوى المقال ، رؤية موقع الايديولوجية المسيطرة) ، بل هي بنية المقال الذي يعبر الى متخيل عالم آخر . عالم يخلق بنيته التي قد تكون ديالوغية(٢٥) او قد تكون غير ذلك ، والتي قد تكون بنية لها ، بما تتميز به ، صفة الواقعية .

هكذا يمكن القول ان مجموعة الامور المتعلقة بالرؤية هي ذات وظيفة فنية ، في النص ، ويظهر أثرها في حقل الدلالات في بنية النص نفسها .

استنتاجات :

نستنتج من هذا العرض السريع ، الذي كان لنا بعض التدخل فيه والنقد له ، ان هذه المجموعات من الامور تشكل ، في وجهها التقني ، وفي وظائفها الفنية ، وسائل تمكننا من معرفة النص الادبي . ولكنها ، برغم ذلك ، تبقى بحاجة الى مزيد من البحث المعمق .

ونحن ، في الحدود التي نملك ، يمكننا ان نخلص الى قول مايلي :

اولا : ان المقال الادبي ليس مجرد لغة ، وان كانت اللغة مادته . وانه اذ يستعمل اللغة ، ليس مجرد تركيب ، او ليس انشاء يحفظ ، او يتوارث ، او يلقن ، شأن التلقين له في تعليمنا المدرسي . ليس المقال كذلك ، وان كانت ادوات التثقيف والتعليم تحرص على جعله كذلك . ليس المقال رصفا قواعديا للمفردات المعجمية ، التي تكرست فيها القيم ، وليس تواليا خطيا ، للألفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة . بل المقال تمرد على ذلك . يحقق تمرده بالصياغة ، ويولد التعبير ، وهو في هذا اجتماعي / فني ، يخلق حجمه وفضاءه : حجمه هو في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس ادبي ، او كنوع (نص شعري . نص روائي ..) في الجنس الادبي .

الدلالات تولد في الصياغة ، وتولد ، أكثر تخصصا ، في حركة انتظام البنية . تشكل ، بالعلاقات بينها ، فضاء هذه الحركة . الفضاء مكان ليس لغويا ، وان كانت اللغة (التعبير) هي اداته .

بهذا المعنى يصبح المقال الادبي هو نبض حياة متوترة ينتظم الكلام ، وليس العكس . ليست اللغة هي التي تنتظم هذا النبض ، فتدرجه في قوانينها (التركيب) ، بل هو ـ النبض ـ الذي يبحث عن انتظام له (الصياغة ـ التعبير) .

وبهذا المعنى يصبح المقال قدرة العبور الى المتخيل ، باحثاً عن شكل بنيته ، وخالقا لها ، حيث يصيرها وتصيره .

ولئن كان المقال يشكل سياقا مهما يتخصص به التعبير (او الاسلوب) كتعبير ادبي ، فان العبور من المقال الى المتخيل ، ومن ثم نهوض بنية عالم النص ، يشكل سياقا آخر يتميز به المقال كنص في نوع ادبي معين .

ثانيا : في بنية النص ، او في النص البنية ، يصعب فصل المقال . يصعب الكلام على مقال ونص ، ولكن ، وحين تميل بنية الشكل ، بنية عالم التخيل (التي أوضحنا كيف تنهض

بمجموعة الامور الثلاثة) الى السقوط ، أي حين تضعف فتغيب ، يميل المقال للظهور ؛ يبين مجرد صياغة ؛ لغة[٢٦] ؛ مقال . وقد يكون ساقطا بدوره في التركيب .

هكذا يتماهى المقال في بنية الشكل حين ترتقي ، او تتأصل . هذه البنية ، في اتجاه تميزها النوعي الادبي . في سياق البنية تطرح إمكانية انحراف فني أعلى تصل اليه حركة المقال .

هذا الانحراف يحمل واقعيته التي :

— ليست ، اولا ، مطابقة « الواقع » ، من حيث هو موجودات (طبيعية واجتماعية) ، ان فهم الواقعية ، باتجاه هذه المطابقة ، لا معنى له سوى نفي الادب ، وصولا الى جوهرته ، إما بجوهرة الطبيعة ، وإما بجوهرة الاساس المادي ، بما يعيدنا الى نظرية المحاكاة وطموح الظاهرة للتماهي في مثالها ، او أصلها .

أضف ان مثل هذا الفهم للواقعية يلتقي ودعوة البعض الذي يطالب بتجديد اللغة ، عن طريق العودة الى الكلام الذي هو منطوق الفرد الانسان ، اي الذي هو المتجدد ابدا ، هكذا ! والذي هو ، بهذا المعنى ، الجوهر او الاصل . هكذا يمكن القول ان مسألة الانحراف عن هذا « الواقع » — الواقع الخام اذا صح التعبير — هي مسألة تاريخية ، اجتماعية ، ولا مجال لطرح موضوع الواقعية في اتجاهه ، وان طرحه في هذا الاتجاه لا يعني سوى التحـول عن هذا « الواقع » نحو الطبيعة . أي النظر الى الادب كانحراف على مسافة معينة هي : الطبيعـة الانسان .

— ليست واقعية الادب ثانيا ، هي أدلجته ، اي ليست الرجوع به في اتجاه مطابقة بنية النص للمقال ، ومن ثم مطابقة المقال لزاوية الرؤية ، او لموقعها ، بحيث يمكن عكس هذا الموقع ، واستبداله بموقع آخر ، مما يحقق « واقعية » النص . وكأن « واقعية » الادب لا يمكنها ان تعني الاأدبيته ، او لا يمكنها ان تكون الا ضد ادبيته . او كأن الواقعية ، اذ تطرح التغير الصعب ، الذي هو تغير بنية النص ، تسقط في موقف التناقض مع أدبية النص وفنيته :

ان مثل هذه « الواقعية » لا يمكنها الا ان تعني الوقوف ضد الصياغة — التعبير ، وضد نهوض بنية الشكل ، وهي في الوجه الآخر لهذا الموقف ، تعـود بالادب الى الايديولوجـي (السياسي) ، لطرح الصراع فقط على مستواه ، او على مستوى مقاله . وكأن الصراع لا يمكنه ان يطرح في الادب الا حين يخسر النص أدبيته فتحوله الى مجرد مقال قادر ، بسهولة ، على تغيير موقع الرؤية ، او موقع القول ونقله من موقع الايديولوجية المسيطرة الى موقع الايديولوجية النقيض . تفعل « الواقعية » ذلك ، رافعة شعار الرفض لما تتهم به ، مؤكدة تمسكها بأدبية النص . وكأن أدبية النص شيء ، وما تريده ، بواقعية النص شيء آخر ، او كأنهما شيئان يجمعان او يضاف واحدهما الى الآخر .

وان مثل هذه « الواقعية » هي نظرة تسيء فهم البنية ، ولا ترى الى عملية تكونها الا كعملية انعكاس « للواقع » . النص يعكس مرجعه الذي هو الواقع . الواقع موضوع محمول في النص .

ان الواقعية مسألة مطروحة على مستوى بنية النص الادبي . ونحن حين نقول **بنية النص الادبي** ، نقول **مادته اللغوية** ، الأمر الذي يعود بنا الى الكلام على السياق الاجتماعي ، الذي تتكون فيه هذه البنية ، اي الى الكلام على مسألة تكون العبارة (الادبية في المدرسة والكتاب) ، والى مسألة تكون المقال (ضمن معايير وقيم سائدة : سياسية ، دينية ...) وهذا يعود بنا الى الكلام على الحركة العمودية والافقية اللتين يتكون بهما المقال متجددا ، متمردا على التركيب في اتجاه التعبير ، ناميا على حد صراعي ، في المستوى الايديولوجي ، ضد المسيطر ، وليس معه في تركيبه ، او في « تعبيره » الجاهز.على هذا المستوى ، وكمادة لغوية ، ينتقل المقال عابرا الى المتخيل ، ليصيره . (يتماهى المقال ، كما أشرنا ، في عالم بنيته ، يشف فيها حتى الغياب ، ناهضا بها حتى الانصهار . انه بنية النص ، او انه النص الادبي ذاته .

حين نقول بنية النص ، نقول ، إذن ، وبشكل أساسي ، مادته اللغوية . ونقول ، أيضا ، عالمه المتخيل ، الذي يتحقق[٢٧] بمجموع الامور التي عرضناها أي بـ : **النمط** ، **الزمن** ، **والرؤية** . هذه الامور ليست أدوات وتقنيات فحسب ، بل هي ، أيضا ، وفي الوقت نفسه ، ادوات وتقنيات ممارسة من قبل كاتب ،ووجودها المادي الفعلي هو في هذه الممارسة وهي ، حين تصبح مجرد أدوات ، لا يمكنها الا ان تنتج النص المتكرر ، الجامد ، الفاقد للحياة . الكاتب هو الذي يمارس هذه الادوات ، ويستعمل هذه التقنيات . ونحن ، اذ نقول الكاتب ، يعود بنا النظر الى مسألة الاسلوب ، اي الى مسألة المقال في نمطه ، ومن ثم الى مسألة التعبير ، والى مسألة اللغة وهذا بدوره يعيدنا الى الاجهزة المنتجة للغة ، وللتعبير المصنف كأدبي ، في نظام اجتماعي معين .

ان وضع الواقعية على مستوى بنية النص يعني النظر الى **الاثر الواقعي**[٢٨] ، الذي بأمكان بنية النص المتخيل ان تنتجه . او لنقل ان واقعية النص ليست في « مضمونه » ولا في « شكله » ، ولا في الرؤية فيه ، بل هي في قدرة بنية النص على انتاج **اثر واقعي** . وهذا يفرض معرفة بعملية تكون هذه البنية واهمية مادتها اللغوية . هذه العملية المعقدة ، ليست قائمة ، بحكم مادتها اللغوية ، خارج النظام اللغوي ــ الادبي ، وخارج قيمه الادبية ايضا ؛ وهي قيم مسيطرة تترك اثر سيطرتها في الاسلوب ، او في الصياغة ، او في المقال . ونحن لا نرى الى هذه القيم مباشرة ، كما لا نرى إلى تغيرها الا في مراحل كبرى من التاريخ .

الاثر الواقعي هو أثر أدبي ، تنتجه بنية النص ، او ، وبحسب تعبير البعض ، تولده . وليس هو معنى او مضمونا ، او ليس هو الواقع منقولا الى النص ، او منعكسا ، هكذا كله ، في النص . بهذا المعنى تطرح مسألة **انتاج النص الادبي للأثر الواقعي** ، مسألة تغير بنية النص الادبية . (ولعل هذا يفسر انحياز الواقعية للتغيير ، او وقوفها الى جانب التجديد ، دون ان يعني موقفها هذا واقعيتها) .

غير ان التغيير لا يعني ، حكما الواقعية ، او لنقـل ان التغـير ، في الادب ، او في النصوص ، او ان تجددها ، لا يعني انتاجها ، حكما ، الاثر الواقعي . فقد يتغير النص دون ان ينتج هذا الاثر ، بل قد يتغير مستمرا في انتاج أثره السابق :

إذ قد يتغير النص ، على مستوى السلسلة الادبية فقط . ينفتح باتجاه الماضي ، وينفتح باتجاه الثقافة في الحاضر . ولكن هذا لا يعني ، بالضرورة ، تغيراً في بنيته ، في عالمه المتخيل ، او في قوانين هذا العالم ، وفي ما يولده هذا العالم من ايهام . ذلك ان تغير النص ، على مستوى السلسلة الادبية فقط ، أي تغيره على المستوى الثقافي الافقي ، قد يعرض حركته الافقية هذه الى :

ــ ان تفقد علاقتها بالحركة العمودية للمقال ــ اللغة بشكل خاص . بحيث لا يطــول المقال ــ اللغة الكلام الذي يولد على مستوى القوى المنتجة ، اي على مستوى حركة الواقع المادية .

أن تفقد التناقض فيها ، وذلك حين تفقد علاقتها بالحركة العمودية ، حيث تفارق المستوى الايديولوجي لهذه الحركة ، وتفارق ، من ثم ، علاقتها بحده الصراعي . وهو حد يظهر أثره في عالم النص المتخيل ، او في عبور المقال الى عالم المتخيل بالرؤية وبه كتعبير . كما اوضحنا .

هكذا يمكن القول إن النص المختلف ليس ، بالضرورة ، نصاً منتجاً ، للأثر الواقعي ، اي ليس ، بالضرورة ، نصاً مختلفا في بنية عالمه المتخيل ، اي في بنيته كنص ادبي . وهذا لا ينفي قدرته على توليد دلالات جديدة .

غير ان هذه الدلالات الجديدة تبقى ، كما أشرنا ، دلالات مندرجة في هذا العالم المتخيل نفسه ، من حيث هو عالم الانسجام ، عالم الرؤية الواحدة ؛ عالم المقال ؛ اللغة ؛ الصيغة الادبية . اي : القيم المسيطرة . وبذلك يبقى هذا العالم المتخيل ، على اختلافه وعلى تجدده ، عالم المتخيل المتواطىء على حل التناقض حلا وهميا ، اي حلا أدبيا ، اي حلا في النص الادبي . يغيب التناقض في المقال المسيطر ، ويغيب في بنية عالم النص المتخيل .

مثل هذا التغيير[٢٩] يبقى في حدود شكل البنية ، لانه لا يغير هويتها الادبية . انه تغيير في حدود ممارسة التقنيات ، والادوات ، التي تمكن المقال من العبور الى المتخيل ، والتي تخصص النص في نوعه ؛ والتي تولد تميزه . إنه الممارسة المختلفة ، وهي ممارسة تولد دلالات جديدة في فضاء النص ، وفي عالمه ، او تولد تنويعات دلالية للرؤية الواحدة التي تحكمه . إنه تغير في حدود شكل البنية لا يطول مفاصلها الاساسية ، ولا ينتج أثرها المختلف ، بل يستمر على اختلافه ، في انتاج الاثر نفسه . يستمر النص بانتاج الاثر نفسه ، ويوهمنا ، نحن القراء ، بان حقيقة عالمه المتخيل هي ، في هذا الاستمرار ، الــ حقيقة . على هذه الــ حقيقة تطرح القراءة النقدية الواقعية سؤالها .

٢٢ كانون الثاني ، ١٩٨٢

اشارات

١ ــ نشير هنا ، كما هو واضح ، الى نظرية المثل الافلاطونية .

٢ ــ هذه هي الرؤية الرومنطيقية للواقع . حين يتجاوزها المرء الى مواجهة الحقيقة ، اي الى معرفة ان ثمة واقعا باقيا بعد موته يواجه مأساته ، ويبدو ألمه اكثر عمقا حتى ليصل به الى النقيض .

٣ ــ نلمح هنا الى الافلاطونية ، التي اختصرت حركة عودة الظاهرة الى مثالها ، واهتمت بالمثل على حساب الظاهرة ، فجعلت الخير مطلقا وكذلك الحق والجمال . غير ان هذا لا ينسينا ان ارسطو ، الذي استند الى نظرية المحاكاة الافلاطونية ، اولى الظاهرة اهتماما خاصا ، فنظر الى الأدب في علاقته بالانسان . وهذا مما يرفع ظنا ، قد نحمله ، حول مسألة اهتمام اصحاب النظرة الاولى بدراسة الظاهرة . ان القول بالمحاكاة لا ينفي ابدا عن اصحابها اهتمامهم بدراسة الظاهرة . وقد تكون هذه العطفة المهمة التي قام بها أرسطو ، في تحويله النظر نحو الانسان ، هي ما يستمر به اتجاه واسع في دراسته للأدب .

٤ ــ نعرف ان افلاطون وقف ضد الادب ، وأخفى شعره ولم يفخر به . كما انه وضع الادب في درجة دنيا من سلم القيم . ونسمع من يقول باضمحلال الادب ، او بذهابه ، في ظل حل التناقضات ، او حل الصراع الطبقي .

٥ ــ يطرح هذا مسألة الايديولوجيا ، او مسألة الوعي الايديولوجي . سوف نعرض لهذه المسألة في الصفحات اللاحقة ، في سياق كلامنا على المقال .

٦ ــ نشير هنا الى الدراسات النقدية الحديثة التي تتناول مسألة المرجع للأدب . مسألة سوسيولوجيا القراءة . مسألة المقال الأدبي من حيث علاقته باللغة والايديولوجيا .

٧ ــ النظرة الاجتماعية للنص هي التي وضعت النص في السياق الاجتماعي ، وحاولت ان تبحث في قوانين الولادة المختلفة للنص . وقد كان لهذه النظرة مسارها التاريخي المتطور من الماركسية ، مرورا بالبحث الذي اعتمدها اساسا له ، اي مرورا بلوكاش ، وغولدمان ، الذي أفاد من البنيوية ، الى البنيويين الذين تراجعوا عن البنيوية حيث أمعنت مع البعض في الشكلانية ، او في الآلية ، واتجهوا للافادة من علم الدلالات .

٨ ــ لأنه قبل هذا التحول موضوع على مستوى الايديولوجيا بشكل واضح ، وعملية التأويل على هذا المستوى ، او عملية الاسقاط ، عملية سهلة . سوف نعود الى هذه المسألة في كلامنا على « المقال » (Discours) .

٩ ــ انظر باختين في كتابه **الماركسية وفلسفة اللغة** ، الطبعة الفرنسية ، باريس ، دار مينوي ، ص ٢٧ .

١٠ ــ المرجع نفسه .

١١ ــ أقول ذلك لان البنيوية ، من حيث هي مجموعة مفاهيم أنتجها الشغل على موضوع محدد هو اللغة ، عرفت ممارسات ، متفاوتة ، اعتمدت هذه المفاهيم ، واشتغلت على الادب كموضوع . وهي في هذه المسارات ، عرفت

اتجاهات اكثر شكلية من أخرى . من هنا تسمية البنيوية التي مارسها غولدمان بالبنيوية التوليدية ، أو التكوينية ، تمييزاً لها عن اتجاه آخر ، او معنى في الاقتصار على التحليل اللغوي وفرز العناصر .

١٢ ــ لقد كان القول بالعزل المؤقت جوابا ؛ او حلا ، لهذه المسألة .

١٣ ــ نستعمل هنا مصطلح أدبية بمعناه العام الذي يشير الى الاتجاه النقدي الحديث المهتم بأدبية النص . وهو بذلك قد يومىء الى الشعرية ، دون ان يعنيها وحدها ، وقد يومىء الى البنيوية الشكلية ، دون ان يعنيها وحدها ، وقد يومىء الى اتجاهات أخرى اهتمت بالشكل الادبي . هذا الاستعمال اقتضاه سياق البحث الذي لا يعنيه الكلام على هذه الاتجاهات ، بقدر ما يعنيه الكلام على القاسم المشترك بينها .

١٤ ــ الكلمة كما يقول باختين في كتابه المذكور سابقا ، تطابق واقع الشيء إذ تسميه . فكلمة خبز ، مثلا ، هي اسم الخبز فقط ، ولكن قد تفارق الكلمة واقع الشيء حين نحرفها في اتجاه الاستعمال الترميزي . كأن نستعمل كلمة خبز بمعنى القربان ، بهذا الاستعمال تصير الكلمة علامة . العلامة انحراف عن الواقـــع . والعلامـــات كون ايديولوجي .

١٥ ــ ينهض النص السردي في الحكاية ، وبحسب كشف بروب ، بمكونات ستة ، هي وفق التشكيل الذي أوضحه لها :

المرسل الفاعل المرسل اليه

الموضوع

المساعد المعيق

١٦ ــ انظر ، على سبيل المثال ، قراءتنا لرواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » مجلة الطريق ، العدد ٣/٤ آب ١٩٨١ ، الخاص بالرواية العربية .

١٧ ــ انظر كتابه المترجم عن الروسية الى الفرنسية :

La poetique de dostoievslsi , aux Editions du seuil , 1970 paris .

مع الملاحظة ان لفظة poétique لم ترد في عنوان النسخة الاصلية الروسية .

١٨ ــ اعتمدت في هذا المنطلق التوضيحي لمسألة اللغة في علاقتها بالواقع على ما ورد في كتاب باختين : « الماركسية وفلسفة اللغة » في نصه الفرنسي المذكور سابقا . انظر الحاشية رقم (١٤) .

١٩ ــ انظر « الماركسية وفلسفة اللغة » ص ٢٧ .

٢٠ ــ هذه المسافة لها أدواتها الثقافية التي هي المدرسة ، والكتاب ، او أجهزة الاعلام ، والتعليم . انظر مجلة « أدب » الفرنسية ، عدد ١٣ ، سنة ١٩٧٤ ، دراسة بالليبار وما شريه بعنوان « الادب كشكل إيديولوجي » .

٢١ ــ المرجع السابق .

٢٢ ــ هذا المصطلح هو لباختين ، وقد ميز به ، وكشفه في بنية أعمال دوستيوفسكي الروائية .

٢٣ ــ انظر الصفحة ٥٠ ، وما بعد ، من كتاب تودوروف المذكور . العنوان الكامل في فهرست المراجع .

٢٤ ــ هذا الاستنتاج لم يرد في سياق نص تودوروف ، وان كان النص مصدره . وسوف نضـــع مثـــل هذه الاستنتاجات بين قوسين .

٢٥ ــ نقول ذلك ، اي نقول « آخر » وقد تكون ديالوغية لاننا لا نستطيع ان نفرض على الاديب نمط هذه البنية . ولئن كان دوستويفسكي ، كما رأيناه قد خلق لرواياته نمط بنية الديالوغيا ، اي الشخصية التي تضع نفسها موضع تساؤل مستمر ؛ الشخصية غير الجاهزة ، شخصية الحوار النامي بالسؤال والاكتشاف ؛ فان هذا لا يعني أننا نطلب من الاديب التمثل بها ، بل له حرية خلق بنية نصه .

٢٦ ـ يمكن الاشارة الى بعض النصوص الروائية العربية التي هي اقرب الى ان تكون مقالا لغويا (ممكن ان نصفه بالجميل) منها الى بنية نص روائي . مثال ذلك رواية « رامة والتنين » لادوار الخراط ، رواية « الف ليلة وليلتان » لهاني الراهب ، بينما يمكن القول ان رواية « اللجنة » مثلا لصنع الله ابراهيم هي بنية نص روائي .

٢٧ ـ نقصد هنا النص القصصي او الروائي . وربما كان علينا ان ننظر في مسألة عبور المقال الى بنية عالم النص الشعري .

٢٨ ـ انظر : ما شريه ، وباليبار ، في مجلة « أدب » الفرنسية ، المذكورة سابقا .

٢٩ ـ قد يفسر هذا التغيير ، القائم فقط على المستوى الثقافي الافقي ، مسألة ما يسمى بالتغريب ، او قد يفسر وجها لها . اذ يمكن القول هنا ان النص الادبي العربي هو نص لا يمارس المقال فيه حركته العمودية ، اي لا يطول الكلام . وهذا ما يعبر عنه البعض بالقول إن الشعر يكتب من الشعر ، او إنه لغة من اللغة .

أهم المراجع

« Mikhail bakhtine : le marx isme et la philosophie du langage . ed : de minuit paris 1977 .

- Mikail bakhtine : la poétique de dostoievslsi ed :du seuil . paris 1970 .

- Tzve an todorove : qu'est - ce que le structuralisme ? 2 - poetique . ed : du seuil . 1968 .

- F . de saussure : cours de linguistique générale . ed : critique préparée par tullio de mauro . payothéque . paris 1979 .

- Etieme balibar et pierre macherey : sur la littérature comme farme idéologique . revue . littérature . NO 13 . 1974 .

من "أدب الكاتب" الى أدب القارىء

ادونيس

- ١ -

نقد القراءة : هذه مسألةٌ تكاد أن تكون غائبةً عن مجال اهتمامنا الادبيّ ـ وفي ظنّي أنّها قضيّة أساسيّة ملحّة ، لا بكونها نوعاً من نقد النّقد وحسب ، بل لأنّ للقراءة أيضاً جماليّةً خاصّة تفقد ، حين تفقدها ، جدواها وقيمتها . إنّ قراءة النصّ الأدبيّ تقتضي أدبيّة القراءة ، وتلقّي الجمال يفترض جماليّة التلقّي . أو لنقل ، بعبارة ثانية ، إنّ أدبَ الكاتب ، يوجب أدبَ القارىء . لهذا نرى أنّ السؤال حول كيفيّة تلقّي النّص وشروطه ، لا يقلّ أهميّة عن السؤال حول شروط إبداعه . فمن مهمّات النّقد أن يتناول التلقّي / القراءة ، بقدر ما يتناول النصّ / الإبداع . فالسؤال : « كيف ننقد النص الأدبيّ ؟ » ، يتضمّن ، إذن ، بالضّرورة ، سؤالاً آخر : كيف نقاربه لكي نتمكّن من أن ننقده ، أي : « كيف نقرؤه ؟ »

لكن ، ما النّص ؟ ومن القارىء ؟

- ٢ -

أقصر كلامي هنا على النصّ الشعري . لهذا النصّ خصوصيّة ، لا تكون له هويّة إلاّ بها ، تتمثّل في كونه عملاً لغويًا ، من جهة ، وعملاً جماليًا ، من جهةٍ ثانية ، أي في كونه طريقة نوعيّة في استخدام اللّغة ، وطريقة نوعيّة في الاستكشاف والمعرفة .

غيرَ أنّ للنّص الشعري العربي ، اليوم ، إشكالية تاريخية وفنيّة ، تاريخيّة ، لأنه يُكتَب ويُقرأ في مرحلة انتقالٍ وتغيّرٍ وبحث ، وفنيّة ، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الانسان والعالم ، متناقضة ، ومتنابذة غالباً . يضفي على هذه الاشكالية طابعاً حاداً ، ما سمّيته ، في أبحاثٍ سابقة ، بـ « الظاهرة الماضوية » التي تهيمن على الثقافة العربيّة ، كتابةً وقراءة . وتجد هذه الماضويّة في البنية السّياسيّة المهيمنة ، ما يدعمها ويَستند اليها ، في آن ، كتابةً : أي لغويًّا [1] وجماليًّا ؛ وقراءةً : أي إعلاماً واستَخداماً .

لكنّ هيمنَة الماضوية ليست ـ ولا يمكن ان تكون ـ شاملةً وقاطعةً . ذلك أنّ التّناقضات في المجتمع والصّراعات المتولّدة عنها تترك هوامش تُفلت من هذه الهيمنة . وفي هذا المستوى نفهم كيف أنّ اللّغة / الكتابة / القراءة مكانٌ لصراعٍ فنّي ـ إيديولوجيّ ، مُحَرِّكٍ ، وخلاق .

اذا كانت هَيْمنة الماضويّة نوعاً من هيمنة البُنية السّياسيّة السّائدة ، فإننا نُدرك كيف أنّ هذه الأخيرة تفرض ، بطرقها الخاصّة ، تراتُباً معيارياً لطرائق الكتابة الشعريّة تؤدّي ، بدورها ، إلى طُرقٍ معيّنة في القراءة . هكذا نلاحظ ، في الممارسة القرائيّة ـ النّقديّة السّائدة أنّ النصّ الشعري الذي لا تمكن قراءته بسهولة ، أي لا يمكن استخدامه ، وفْقاً لذلك التّراتُب المعياريّ ، يُنْفَى من « مملكة » النّظام الثقافيّ المهيمن ، بحجّةٍ أو بأخرى : إمّا أن « يُتَّهم » بأنّه مخالِفٌ لمعايير الكتابة الموروثة « الأصيلة » أو بأنّه مكتوبٌ بطريقةٍ تخرّب هذه المعايير ، أو بأنّه « غامِضٌ » أو « غيرُ جماهيريّ » ، أو « مناقِضٌ لمصالح الجماهير » . . . إلخ .

هذا التّراتبُ المعياريّ ، على الصّعيد اللغويّ / الجمالي ، مرتبطٌ بتراتبٍ معياريٍ آخر ، على صعيد القيم . فليست الماضويّة منظومةً فنّيةً وحسب ، وإنما هي ايضا منظومةٌ من القيم الأخلاقية / « الرّوحيّة » ، تسوّغ المصالح التي ترتكز إليها البنية السّياسيّة السائدة . ولهذا تجهد في هَدْمِ كلّ ما يزلزل تلاحمهَا ، أو تماسكها المنظوميّ : إعادات النّظر ، التّساؤلات ، إبداعات القوى الهامشيّة أو المعارضة أو « الحديثة » . خصوصاً أنّ هذه ليست فاعلية معرفةٍ مغايرة وحسب ، وإنما هي أيضاً فاعليّةُ تَغْييرٍ ، بطرقها النّوعيّة الخاصّة . ومن هنا تعمل الماضويّة المهيمنة ، بالاضافة

إلى القمع الذي تمارسه ، على تقديم نفسها كأداةٍ للتّعبير وللمعرفة ، شاملة وكاملة : تجيب الإجابة الصّحيحة عن كلّ شيء ، وعن كلّ سؤ ال ، وفي هذا ما يُفسّر موقفَها من الأسئلة أو المشكلات التي لا تقدر أن تجيبَ عنها : إمّا أنّها تشوّهها ، اتهامياً ـ فهي « مستوردَة » « مخربّة » ، « غامضة » ، وإما أنّها تستوعبها وتُدجِّنها ، مموِّهةً الأساس الذي تصدر عنه أو تتمحور حوله . في هذا أيضاً ما يفسّر تماسكها ، على صعيد النّظام ، وبخاصّة في ما يتعلّق بوسائل التّثقيف : بدءاً من المدرسة ، وانتهاء بالجامعة ، مروراً بطرق التّدريس ، واختيار النصوص التي تُدرج في برامج التعليم ، وانتهاءً بالمقاييس النّقديّة ، هذا دون أن نذكر وسائل الاعلام ، على تنوّعها . فالماضوية ، بوجهيها الفنّي والسّياسي ، لا توجّه الكتابة وحدها ، وانّما توجّه كذلك القراءة / النقد ، وهي ، في هذا الصّدَد ، تطرح الادّعاء ـ وهو ادّعاءٌ سائدٌ ـ بأنّ النّص الشعريّ يجب أن يقدّم نفسه واضحا للقارىء (ضمنيا : كلّ قارىء) . ويَعني هذا الادّعاء أنّه ليس لمعرفة التغيّر الحادث ، أو لمعرفة العصر ومشكلاته ، أو لمعرفة المفهومات والمعايير الجماليّة والنّقديّة السّابقة والناشئة ، أيّة علاقةٍ بقراءة هذا النصّ . ومثل هذه القراءة سلبيّة لا تُعنى إلاّ بالكشف المباشر عمّا يُسمّى بِـ « المضمون » أو بِـ « قَصْد » الشاعر . وهي إذن ، قراءة تقرأ النّص كوصف ، من حيث أنّ اللّغة أداة تمثيل ونَقْل ، لا أداة تساؤ لٍ ، وتَغْيير . والقارىء هنا لا يقرأ النّص في ذاته ، وإنما يقرأ ذاكرتَه الشخصيّة : الماضوية ـ الايديولوجية . ومعنى ذلك أنّ هذه القراءة لا تهدف إلى قراءة النّص ، بقدر ما تهدف الى استخدامه . وطبيعيّ أنّ هذه القراءة ستُدين كلّ نصّ عَصيّ على ما تريد . إنها قراءة يمكن أن نسمّيها بِـ « القراءة الطّامِسة » : لا تطمس نَصيّةَ النّص وحسب ، وإنما تطمس كذلك إمكانَ التّساؤ ل ، وإعادة النّظر ، والحركيّة الإبداعيّة ، إنها ، باختصار ، تطمس الشّعر .

ـ ٣ ـ

لكن،ما الذي زلزلَ بِصَدْمَةٍ مباشرةٍ ، الطّريقةَ الماضويّة في القراءة ؟ إنّه شكلُ النصّ . فهذا الشّكل المغاير شوّش المُدخَل المألوف لفهم « المعنى » أو « المضمون » وشوّش المعيار التّقويميّ الموروث . وإذا كان اعتراض القوى الماضويّة ـ السلفية على هذا التشويش « المخرب » مفهوماً وطبيعياً ، فكيف للقوى التقدمية أن تعترض ،

وفي أساس تفكيرها ، نظريّاً ، أنها تؤمن بالتغير ، وأنّ التغيّر التاريخيّ يحتّم تغيّراً في المفهومات والمعايير وطرق التّعبير ؟ ولا بدّ من أن نلاحظ هنا أنّ هذه القوى ، بنوعيها ، « تقبل » الأشكال « الحديثة » للمسرحيّة والقصّة والرّواية ، لكنها « ترفض » الأشكال « الحديثة » لِلشعر . فهي تنظر إلى شكل القصيدة الموروث كأنّه صَنَمٌ ، أو مُطْلَق : لا يتطوّر ، ولا يتغيّر ، فكأنّه في نظرتها هذه ، مرتبطٌ بطبيعةٍ ثابتة ، هو التّعبير الثّابت عنها . أو كأنه شكلٌ مُقنَّن ، مُعَقْلَنٌ ، محوّلٌ إلى نظام - مصدرٍ ومعيارٍ لكتابة الشعر ، وللحكم الجماليّ الشعريّ . وبدلاً من أن تنظر إليه القوى الثانية ، أعني قوى التقدّم ، بوصفه ظاهرةً تاريخيّةً مرتبطةً بتصنيفٍ معيّن للأنواع الادبية ، يرتبط بنظامٍ ثقافيّ معيّن ، وبطرقٍ للمعرفة خاصّة ، تنظر إليه ، على العكس، كأنّه مرتبطٌ بقوانين أبديّة ثابتة لكتابة الشّعر وتصنيفه وتقويمه . فبأيّ « سِحْرٍ » تكونُ هذه القوى « مثاليّة / جوهريّة » في النّظر إلى الشعر ، « واقعية / تاريخيّة » في النّظر الى غيره ؟

لكن ، ما الشكل في الشعر ؟ إنّه طريقةٌ في استكشاف الواقع والتّعبير عنه . وهو ، إذن ، ينشأ ويتجدّد ، ويتغيّر ، في التّاريخ - في المتحوّل ، وليس في الثابت المُطلَق . ومن هنا أهميّته : فالشكل الجديد يزلزلُ السائد - معرفةً وتعبيراً ، من حيث أنّ فاعليّته المزلزلة آتية من كونه مقاربةً خاصّة ومغايرة ، في معرفة الواقع وتغييره ، ومن كونه مضاداً للمقاربة السّائدة ، وهجومياً . وطبيعيٌّ أنّ الشّكل لا يعمل معزولا ، وإنّما يعمل داخل شبكةٍ من العلاقات : مع الأشكال التعبيرية الأخرى ، ومع النصوص السّابقة ، اختلافاً او ائتلافاً .

وفي هذا ما يدفعنا الى القول إنّ الشّكلَ الحديثَ في الشعر لم يُحارَبْ ، عُمْقيًا ، لمحض شعريّته ، بِقدْر ما حُورب من حيث أنّه شكلٌ مَعْرفيّ وتعبيريّ مغاير ، يُقارِب الواقع بطرقٍ مغايرة ، ويؤثّر فيه بطرقٍ مغايرة ، مِمّا يزلزل الصّورة السّائدة عن الواقع ، معرفةً وتعبيراً . والدّليل على ذلك أنّ الشعراء « الحديثين » الذين « عرفوا » أو « أخذوا يعرفون » الواقع بالطرق الماضويّة المهيمنة ، و« عبّروا » أو« أخذوا يعبّرون » عنه ، بطرقها أيضاً ، أُدْخِلوا في « مملكة » نظامها الثقافيّ - السّياسيّ ، ذلك أنّهم لم يعودوا يشكّلون أيّ خطر على معرفتها السّائدة وطرقها ، بل أصبحوا جزءاً منها . والأمثلة كثيرة : فثمّة شعراء « حديثون » يُقْرأون ويدرّسون بالمنهجية ذاتها التي تُطبق في قراءة زهير بن أبي سُلمىٰ أو حسّان بن ثابت وتدريسهما ، - حياة الشاعر ، مؤلفاته ، نماذج

منها ، شرح بعض معانيها اللغوية والوطنيّة ، وخصائصها البلاغيّة والبيانيّة ، ـ أو ، في أقصى تقدّم : قراءة « المعنى » وتدريسه !

- ٤ -

من هنا ، تِبْعاً لما تقدّم ، تجيء أهميّة القراءة . إنّ نَصّاً شعرياً يُفْلِت من المعايير المقنّنة الماضوية ، ومن جماليّتها ، لا تمكن ولا تصحّ قراءته إلاّ بمعايير مختلفة ، وجماليّة مختلفة . وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة « المعنى » أو « المضمون » بشكلٍ مباشر ، وإنّما تهدف إلى الدّخول في العالم التّساؤلي الذي يؤسّسه النّص ، بتعبير آخر : تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النّص في رحيلهِ الاستكشافي :

أ ـ طريقته في استخدام اللّغة ، وفي التّشكيل ،

ب ـ طريقته في المعرفة وفي التّغيير ،

ج ـ قيمته المعرفية ،

د ـ بعده الجمالي ، وكيفية استقصائه لإمكانات اللّغة ، وللتّشكيل ، التي لم تُكتشَف جيداً بعد ، أو لم تُكْتَشَفْ أصلاً .

هذه القراءة هي التي تتيح لنا أن نتجاوز التّناقض المصطنَع والمبتذَل بين الشاعر و « الجمهور » ، وأن نتجاوز الثنائية الزّائفة والسّاذجة : هل يكتب الشاعر لِـ « الجمهور » أم لِـ « النّخبة » ؟ نتجاوزها إلى الصّحة : فالمسألة ، إبداعيا وفنيّا ، هي مسألة شعر جيّدٍ وشعر رديء ، لا مسألة شاعرٍ وجمهور . وفي ظنّي أنّ هذا التّناقض هو في أساس ما أدّى إلى ما يُسمّى اليوم بِـ « أزمة » الشعر الحديث . ذلك أنّه يحول بقوة الماضويّة المهيمنة ووسائلها القامعة الكابحة ، دون قراءة النّص الشعريّ ، من حيث هو مكانٌ نوعيّ لعملٍ نوعيّ ، لغويّ وجماليّ . وبما أنّ الشّكل صورةُ التغير أو مجلاه ، فقد قُمعت طاقة التّشكيل / التجديد ، وكبتت حُريّة الأبداع ، مَنْعاً لِلتّغيير / « التّخريب » . وها هي معظم « القصائد الحرّة » اليوم ، تصبح جزءاً من النّسَق المفهوميّ الماضويّ السّائد ، بل إنّ معظم « قصائد النثر » تدخل في هذا النّسَق ، حتى ليكاد « الشعر الحديث » ان يتحول،في معظمه ، الى ممارسة آليّة لبعض التّشكيلات والصّياغات . وفي هذا دليل على انعدام التجدّد في المعرفة ، وفي طرقها ، وطرق

التعبير الجديدة عنها . وفيه ما يطمئن النّظام الثقافيّ الماضويّ المهيمن إلى ثبات معاييره الكتابيّة / النقديّة ، واستمرار حضورها وفعاليّتها . إنّ لهذا النظام المهيمن ، قراءته المهيمنة ، وقارئه المهيمن . وهذا مما يقتضي أن نفصّل قليلاً في الكشف عن هذه « القراءة » وفي التعرّف على هذا « القارىء » .

- ٥ -

مَن « القارىء » اليوم ؟ إنّه ، على مستوى الثقافة السّائدة ، وفي الأغلب الأعمّ ، سواءً كان ناقداً محترفاً ، أو قارئاً متابعاً ، أو قارئاً عاديّا ، مشروطٌ بجماليّة الموروث ، تربيةً وتذوقاً وتقويماً ، ومشروطٌ بالنّظرةِ الايديولوجية الفكريّة - السّياسيّة . يَتغلغل في هذا كلّه بعدٌ دينيٌّ يفعل ، قليلاً أو كثيراً ، بحسب الحالة والوضع والشّخص [٢] .

هذا « القارىء » لا يقرأ النّص من حيث هو نَصٌّ قائمٌ بذاته ، في استقلالٍ عنه : نَصٌّ - شكْلٌ ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها . إنه ، بالأحرى ، لا يقرؤه ، وإنّما يَبْحث فيه عمّا يؤكّد أو ينفي ، ما « يُضمره » في عَقْله ونفسه . ينتظر من النّص أن يكونَ « عوناً » له ، إيجاباً أو سلباً ، ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة يستخدمها ليثبتَ بها دعواه ، أو كما يرى إلى « وَصْفة » تلبّي حاجته . وما يُفلِت من حدود هذا الاستخدام ، يُهمله ، أو يسكت عنه ، أو « لا يفهمه » .

سَلَفاً ، يُعفي هذا « القارىء » نفسه من القيام بأيّ جهدٍ للتقدّم نحو النّص ، والدّخول فيه ، بحثاً وتساؤلاً ، فهو يفترض ، ضمنيا ، أنّه « قارىءٌ » كامِل الثقافة ، كلّي القدرة على الفَهْم ، وللنصّ - على العكس ، أن يتقدّم نحوه ، ويدخلَ فيه ، ولا بدّ من أن يكون ، بالطّبع ، واضحاً له ، سهلاً بسيطاً ، وإلاّ فإنّه يتّهم كاتبه بأنه إنسان يخلط ويخبط ، وفي أحسن حالٍ ، يصفه بأنّه غامضٌ مُعقّد . فموضوع النّقد دائماً ، مَدْحاً أو ذمّاً ، إنّما هو النّص وكاتبه ، والبريءُ انما هو ، دائماً ، « القارىء » .

وواضحٌ أنّ « القراءة » التي يمارسها هذا « القارىء » إنّما هي إلغاءٌ للنّص : تشوّهه وتحجبه . ليس لأنّه يفترض ، مسبقاً ، أن يكونَ النّص تلبيةً ، مباشرةً لحاجاته ، وحسب ، بل أيضاً ، وبالاخصّ ، لأن هذه القراءة ليست قراءةً للآخر ، وإنّما هي نوعٌ من قراءة الذّات .

- ٦ -

أنْ نقرأ اليوم ، مثلاً ، نَصّاً شعريّا جاهليّا هو أن نَقْرَأ سؤاله ، أو هو أن نكتشف أفُقَ الأسئلة فيه . هذا الأفقُ ، بما يختزنه من اللّقاء الممكن معه ، يشكّل لنا ، نحن قرّاءه ، نَصّا ثانياً داخلَ النّص الأصليّ . وهو ، بِقَدْر ما يوفّر لنا تجاوبا بين أسئلتنا وأسئلته ، يكون حيًّا ـ « حديثاً » ، أي غيرَ مُسْتَنْفَدٍ ، على الرّغم من كونه « قديما » . هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة ، وهكذا تتمازَجُ أو تتداخَلَ الآفاق . وهنا يكمن ، كما أحسبُ ، المعنى الأعمق للتراث ومعنى استمراريّته .

معنى استمراريّة التراث : أعني ، في الوقت ذاته ، معنى تغيّره . ذلك أنّ هذا النّوعَ من القراءة المتسائلة هو وحده الذي يُتيح لنا أن نميّزَ بين نَصّين : الأوّل « مكتوبٌ » بالثقافة السّائدة ـ ثقافة « النّظام » السّائد ، فالجمهور هو الذي « يخلقه » . والثاني « مكتوب » بالثّقافة الهامشيّة ، المكبوتة ، المعارضة ، فهو الذي « يخلق » جمهوره . وهذا النّصّ يَفْتَح أفقاً آخر للأسئلة ، أو يغيّر أفقَها العاديَّ السّائد . ومن هنا يكون مقياس التغيّر الكتابيّ والجمالي مُنْبثقاً من الطّاقة التّساؤلية التجاوزيّة في النّص . فهذه طاقة انعتاقٍ وتحرر . وهي ، إذن ، بالضّرورة طاقةُ تَفْجيرٍ وتَحْرير .

لِلتّغيير هنا بُعْدٌ آخر يَتّصلُ بتجديد كتابة التّاريخ الأدبيّ أو إعادة كتابته بمنظورٍ مُخْتلف . فكلّ جيلٍ أدبيّ خلاّق يُعيدُ كتابة موروثه مِن حيث أنّه يعيد قراءته بشكلٍ خلاّق . يعني هذا أنّ المحك الأساسيّ لقيمة النّص هو في أنّه متحرّك ، ليس له « معنى » مسبّق ، ثابت . فمعنى النّص الابداعي يتجدّد في كلّ قراءة ، مع كلّ قارىء ، بشكلٍ جديد ، وغير مُنتظَر . إنّ للنّص دلالاتٍ بعدد قُرّائه .

لنقل ، بتعبير آخر ، إنّ لِلنّص مستويين : الأول هو النّص كإمكانيّة لِمعانٍ مُحتَملة ، أي كبؤرةٍ للدلالات . والثاني هو النّص كمجموعة من المعاني التي كوّنتها القراءات المختلفة . الناقد / القارىء هو ، في هذا المستوى ، شريك في مَعْنَى النّص .

من هنا أهمية « نقد القراءة » أو ما سمّيته « جماليّة القـراءة » . هكذا نميّز بين نوعين من القراءة ، القراءة السَّطْحية والقراءة العموديّة . قارىء النّوع الأوّل يقرأ النّص كأنّه خيطٌ، خارج النّسيج التاريخيّ الحيّ ، أسيرَ اللّحظة التي وُجد فيها . أمّـا قارىء النّوع الثّاني فيقرأ النّص من حيث هو عُمْقٌ ثقافيّ ـ تاريخيّ . وهذا اللّقاء في العُمْق هو الـذي يُتيح الـكشف عن أهميّة النّص ، ودورِه ، وقيمتـه ، وهـو الـذي يُولِّـد مَعْنـاه المتحرّك .

مِن هنا ، بالتالي ، نفهم كيف أنّ النّص الابداعي ليس مُجرّدَ إيصال : لكاتبه هَدَفٌ مسبقٌ يريد أن يُحدثه كتأثير في قارئه ، وإنما هو مشروع ، ويريد كاتبه أن يُدخل القارىء في مشروع دلاليّ متحرّك ، لا أن « يُعلمَه » ، أو ينقل إليه « تأثيراً » فكرياً أو سياسيّا . والنّص الابداعيّ ، إذن ، ليس تلبيةً أو جواباً . وإنما هو ، على العكس ، دعوةٌ ، أو سؤالٌ . وقراءته هي حوارٌ معـه ، لذلك لا بدّ من أن تكونَ إبـداعيّة ، هي ايضاً . وهو ، بالأحرى ، ليس وثيقة ، بل لقاءٌ بين سؤالٍ وسؤالٍ : لقاءٌ بين المبدع والقارىء الذي هو مبدعٌ آخر .

ـ ٨ ـ

النّظر إلى النص كأنه خيطٌ أو سَطْح هو في أسـاس الخلَل النّقـدي ـ التّقويمـيّ الرّاهن ، وفي أساس الثّبات الدّلاليّ للنصّ الشعري العربيّ القديم . وهو ثباتٌ أدّى إلى جمود هذا النصّ ، وإلى عُقْمِهِ ، غالباً . كان جديراً بنصّ امرىء القيس ، مثلاً ، أو أبي نواس ، أو غيرهما أن يأخذ دلالاتٍ تَخْتلف بحسب التغيّر التّاريخيّ . لكنّ ذلك لم يحدث . فدلالة هذا النصّ بقيت هي إيّاها ، ثابتةً ، على الرّغم من التغيّر التاريخي ـ الثقافيّ ـ الاجتماعي ، ولا تزال هي نفسها ، في الثّقافة الادبيّة السائدة ، وبخاصةٍ في المدارس والجامعات . (هذا على مستوى القراءة ، لكنّ الدّلالة تغيّرت على مستوى الكتابة ، فثمّة نصوص كتبت وتكتب دونَ احتذاءٍ لهذا النصّ ، وفي تَعارضٍ معه) .

هنـاك ، إذن ، ثبـاتٌ لمعنـى النصّ الشعـريّ العربـيّ ، في القـراءة العـربية السّائدة . وهكذا لا يفاجئنا ثبات منظومة المواصفات الجمـاليّة القديمـة ـ التقليديّة : نظريّة الأنـواع الادبيّة والشعـريّة ، الأسلـوب ، الصّياغـة ، الصّناعـة ، البنـاء ، مادّة الشعر ، الشِّعرية ، مفهوم الشعر ، غاية الشعر ، القيم الجمالية ومعنى الجمال . . . . إلخ ، وهي منظومة « تطرد » من عالم الشعر كلّ نصٍّ لا يصدر عنها .

والمفارقة التي يجب أن نشير إليها هُنا هي أنّ المنظومة تزداد ثبوتاً على الرّغم من انتشار أنواع أدبيّة أو طرائق تحويليّة ـ انقلابية في الكتابة الشعـرية ، وانتشـار مبـادىء ونظريات تحويلية ـ انقلابية في الحـياة والفكر . وهذه المفارقة تدعونا ، استطرادا إلى التأمّل في هذه الظواهر : قلّما نجدُ في جامعاتنا التي يُفترض أنّها أعلى مؤسّساتِنا الثقافية وأنّها الوسطُ الرّائد للتّحرر والتّجدد ، منْ يُحسن بين الطّلبـة الـذين يُختصّـون في الأدب ، قراءة نصٍّ شعريّ قراءة جماليّة خلاّقة .

وعلى صعيد النّقد الادبي ، نرى في كثير من كتب النّقد المتداولة ، وبينها كتبٌ « تقدميّة » مباحث حول قصائد لا يعرف نقّادهـا ألفبـاء النّقـد الشّعـري : التّمييز بين الموزون وغير الموزون . وعلى صعيد الكتابة الشعـرية ، نرى أشخاصـا كثيرين ، بينهم « تقدميّون » أيضاً ، يعجـزون عن هذا التمييز ـ فكأنّ النّقـد والكتابـة مجـرّد هواية . أو مجرّد صناعة أو حِرْفة ـ بالعدْوى ـ لا بالاصالة .

ـ ٩ ـ

نخلص إلى القول إنّ نقد القراءة» و« القارىء » هو من المهمّات الأولى لِلنّقد ، اليوم . إنّ عليه أن يتناول باستقصاءِ جماليّة القراءة السّائدة التي لا تزال توجّهها تقليدية النّوع الشعريّ الموروث ، وطريقته في التذوّق والتّقويم . ولا بدّ ، إذن ، من تجاوز هذه التّقليديّة . وهذا التّجاوز هو في أن : رفضٌ لهذه القراءة السّائدة ، فهماً وأحكاماً ، ورفضٌ لمقاييس « جمهورها » . فإذا كانت الكتابة الشعريّة الابداعيّة « تخلقُ » قارئها فيما تخلق أفقها . فان حاجتنا اليوم ، كتابةً ونقدا ، هي إلى اللقاء معها : إلى جماليّة القراءة الإبداعيّة .

---

(١) بالمعنى الشعري الشامل لكلمة لغة .

(٢) هناك نوع من القراءة مشروط بالزي المستحدث ، غير أن له وضعاً آخر ، وتحليلاً آخر

شعر الثورة
ثورة في الشعر

فواز طرابلسي

يتعرض بول ايلوار لما يتعرض له عادة سائر الادباء والفنانين الكبار ذوي الالتزام الفكري ـ السياسي اليساري من محاولات للفصل بين حياة الشاعر وشعره ، وبين القيمة الابداعية لشعره والتزامه النضالي . ولما كان موقع ايلوار في الادب الفرنسي ، والعالمي ، راسخاً كل الرسوخ ، تنصب مثل هذه المحاولات على ابراز جوانب من شعره على حساب اخرى ، او على تهميش اثر التزامه الثقافي ـ النضالي الشيوعي في ادبه . مثال واحد عن مثل هذه المحاولات وقع في آخر ايام عهد جيسكار ديستان عندما عبأ اليمين القرنسي طاقاته لتنظيم عيد لـ « الحرية » اريد منه منافسة العيد السنوي الذي تنظمه صحيفة « الاومانيتيه » الشيوعية والذي يشكل اكبر تظاهرة شعبية وثقافية في فرنسا ، عيد « الحرية » اليميني ـ الذي لم يتكرر والذي اجمع المراقبون على شله ـ اعلن عن نفسه بواسطة ملصق لبعت عليه اشهر قصائد بول ايلوار ـ قصيدة « حرية » طبعاً ، انبرى العديد من اصدقاء ايلوار للرد على هذا الاستغلال الرخيص للقصيدة لاغراض الدعاية السياسية اليمينية . ولكن بقدر ما اكدت هذه الحادثة مدى إفلاس الفكر والادب اليمينيين واضطرارهما للجوء الى شعر الشيوعيين لمحاربة الشيوعية ، فانها ، في الوقت ذاته ، شكلت تكريماً إستثنائياً لابن الضاحية العمالية الفرنسية ، لانها اثبتت مدى إنغراس شعر بول ايلوار في اعمق أعماق الشعب الفرنسي والثقافة الفرنسية .

« مغني الحب والحرية » ـ هكذا سمي ايلوار . يمكن قول الكثير الكثير عن هذا العاشق الذي يستحضر كل غنى ومأسوية العلاقات الاجتماعية في حبه : « احبك عن كل

اللواتي لم احب . . . » ، والذي رفع شعر الحب الى مصاف الانسانية الجامعة حيث يتحد العاشق والمعشوق : « انا المشاهد والمؤلف والممثل/ انا المرأة وزوجها وطفلها » هذه الانسانية الجامعة التي يتجرأ عليها الصوفيون والشيوعيون وحدهم . الاولون لانهم يمنحون الالهصفة الحبيبة . والثانون لانهم يرفعون الانسان الى مستوى الألوهة . والحرية لدى ايلوار بريئة كل البراءة من دم « حرية » البرجوازيين في « المركز » كما في المستعمرات . حرية هي صنو التقدم والمساواة : « ان الحرية ولادة متجددة للفكر . . . » ـ يقول ايلوار ـ « والمساواة لا توجد إلا في الرغبة المشتركة في الحرية » .

قد يقال الكثير الكثير في الحب والحرية عند ايلوار . لكنه الاقدر على الدفاع عن نفسه . وهو الذي ترك لنا في « الشاعر وظله » سجلاً نضالياً ثقافياً وعملياً حافلاً ، وسيرة ذاتية تروي الصلة بين الشعر والثورة . كتابات متنوعة على امتداد اكثر من ثلاثة عقود (١٩٢٠ ـ ١٩٥٢) تضم مقالات سياسية وبرامج اذاعية وسيناريو افلام ومقابلات وافكاراً نقدية في الادب والرسم والموسيقى والشعر ، تروي قصة الانسان والشاعر : حبه وصداقته للناس ، براءته التي تتألق ذكاء وعبقرية ، شفافية شخصه وشعره ، موهبته الكبيرة ، ثقافته الموسوعية وكل جمال لغته الطاهرة الرقراقة . وقد اراد ايلوار للعنوان ان يقول كل مضمونه : الالتزام الثقافي ـ النضالي للشاعر يلازمه كظله . بل ان « الشاعر وظله » يحتوي على ما يمكن اعتباره « شاعرية بول ايلوار » ، لانه يضم عناصر رؤية متكاملة الى دور الشاعر وصلته بمادة الشعر ووسائله الابداعية من جهة ، وصلته بالجمهور من جهة ثانية . والمحور جدل العلاقة بين الشعر والثورة . وبالارتكاز الى هذا المحور ، يستعيد ايلوار اصفى تعبير عن مقومات جمالية ماركسية خلاقة ، تقطع ، بلا تردّد ، مع « الجماليات » المتبذلة التي غالبا ما تروَّج باسم « الواقعية الاشتراكية » او هي ، اقلاًّ ، تساهم في حل عدد من معضلاتها .

المخيِّلة التي تغيرٌ العالم

الشعر والثورة . اية علاقة بديعة تربط بينهما !! ايلوار يعرِّف الشعر :«[الشعر] يبتكر ويبدع . الشعر يدمِّر . يبتكر نفسه ، ويبدع نفسه ، ويدمر نفسه باستمرار . انه يفكِّر بلا كلال ، في مرايا الزمن ، صورة جديدة عن ذاته ، بطريقة هي الاقل توقعاً والاقل تقبّلاً لدى اغلبية الناس » . فاذا بالشاعر ، في ضربة واحدة ، يعرِّف الثورة ايضاً :

في مدرسة السوريالية نشأ ايلوار وترعرع ، تلك السوريالية التي شكلت إنفجاراً تاريخياً حرّر الرغبات والمخيلة واللغة . في مطلع « الشاعر وظله » اعلان الطلاق مع السوريالية بشكل عام ، او بالاحرى ، عقد القران بين الماركسية والسوريالية ، بين الثورة في الادب والأدب الهادف الى الثورة . والشاعر ليس مع كل الرغبات . هناك رغبات تقيِّد وتستعبد ورغبات تحرِّر :

« ان الرغبة الاساسية المستحوذة على الناس في مجتمعي هي الرغبة في التملُّك . وانا إذ اعلن استخفافي الشديد بالذين يسعون نحو الفقر سعياً ، اجدني متضامناً مع تلك الفئة من الناس التي تهدف الى إلغاء الملكية الفردية ، لأني اجدهم وحدهم القادرين على منح رغباتي السامية كامل قيمتها .

« ان أنبل الرغبات هي الرغبة في النضال ضد كافة العقبات التي يضعها المجتمع البرجوازي امام تحقيق رغبات الانسان الحيوية ، رغبات جسده ورغبات مخيلّته في آن معاً » .

وانبل الرغبات هذه تقود مباشرة الى الطفولة . ان كل شعر ايلوار هو تحريض للانسان ان « يدمر الجدران المفروضة عليه منذ طفولته » . وهذه الطفولة المستعادة ، «الطفولة السيِّدة » (حسب تعبيره) هي هي الرغبة في تغيير العالم والحياة ، كما يعلّمنا باشلار . وطموح ايلوار عادي وخارق مثل عملية التغيير هذه :

« اريدني طفلاً كبيراً
اقوى من رجل وأعدل
واوضح من طفل »

والرغبات موصولة بالتطور الاجتماعي . ومثلها المخيلّة . وهكذا يؤسس شاعرنا للعلاقة الجدلية بين تطوّر المخيلة وبين التطور الاجتماعي . لا يقيم تطابقاً ، او تقريراً احادي الجانب ، بل علاقة متعددة التحديدات : « ان تطور المخيلة مرتبط بالتطور الاجتماعي . والواحد منهما يحكم الآخر » . ولكن ، « المخيلّة تغيرٍّ العالم . . . ان ملكة الدنيا هذه هي أمّ التقدم ! » واذا كان ايلوار يضم صوته الى صوت ماياكوفسكي في قوله انه توجد « معضلات في المجتمع لا يمكن ان نتصوَّر حلها إلا بواسطة العمل الشعري » ، فهو يضيف انه على العمل الشعري ان يحل معضلاته من أجل ان يساهم في حل معضلات المجتمع .

الثورة في الشعر

تثوير الشعر ، ذلك هو حل معضلاته . وتثوير الشعر من اجل ان يساهم الشعر في تثوير وتغيير الحياة . وتثوير الشعر هو هذا الشغل الثوري على مادة الشعر ووسائله الابداعية وعلاقة الشاعر بالناس .

ولا بد ، اولاً ، من تصفية الحساب مع ميتافيزيقيا الشعر وسحره . وهذا ما يفعله ايلوار بالضربة الوحيدة القاضية : « ان الشاعر هو الذي يوحي اكثر من الذي يستوحي » . فلا وحياً ولا ربّات شعر وشياطين شعر . وبهذه العبارة يقلب ايلوار المعادلة الشعرية التقليدية رأساً على عقب . فلا عجب اذا كان يصب جام غضبه على « النظم » و« القريض » . فكلاهما « يدمِّر عنصر المفاجأة ، ويميِّع وقاحة البساطة ، وقاحة الرؤ ية الفجّة المباشرة لواقع ملهم (بفتح الهاء) وملهم (بكسر الهاء) وبدائي » .

وعلى مستوى اللغة ، بالطبع ، تنعقد عملية التثوير هذه . فتحرير الشعر من طقوسه وقدسيته ونخبويته وسحره ليعود « مألوفاً وعامياً » ، يرتكز الى الايمان الراسخ بأن « المعجزات الخارقة ستمرّ حكماً من خلال اللغة العادية» .

بديلاً عن الشاعر ـ الساحر ، الشاعر ـ المنتخَب ، الشاعر ـ المتمايز ، يرى ايلوار الى الشاعر حاملاً رسالة من نمط آخر :

« . . . سيأتي زمن يستيقظ فيه كل الذكاء البشري ، ليجد في تصرّفه لغته الطبيعية التي غذّاها نفرٌ قليل من الرجال ، عبر القرون ، بفكرهم ، وحافظوا عليها في نضارتها . إذ ذاك ، سوف يستخدم كل الناس لغة عفوية ، وسهلة ، ويستعيدون ملكَة الابداع » .

وبعيداً عن التعالي النخبوي ، وتجاوزاً لمعضلات « الغموض » و« الايصال » ، هذا الشاعر الكبير مدرك للدين العظيم الذي للشعب في ذمته ، الشعب ذلك الشاعر الاكبر ، لذا ، ينضوي ايلوار طوعاً في ذلك النفر القليل الذين إئتمنوا على « اللغة الطبقية » ليعيدها للناس ، ومعها ملكة الابداع ، وفي انتظار ذلك الزمن ، فان شغلهم لا يتوقف على بلورة لغة شعرية تلغي الفواصل بين العامي والخارق بين السهل والبديع ، لغة طبيعية وعامية ، مكثفة ، بل مقطّرة تقطيراً ، كما في هذا الشعر الى « نوش » ذاك الطيف الابيض الذي راوده معظم حياته ، الذي قال فيه ايلوار اجمل الاشعار ، حباً ورثاء ، التي يمكن لشاعر ان يقولها في اي عصر :

غمامة كسل
وحصاد من اللمسات
الظهيرة منفرجة كعين
للذّات الارض
للحرارة المثلى
ولامرأة من حليب
من حليب وقمر وليلك
فاترةٌ من حليب نضرة من قمر
ولسانها معسول من ليلك .

ولان ايلوار يتذكر زمناً لم يكن فيه الشعر ، او سواه من الآداب والفنون ، اختصاصاً او امتيازاً اجتماعياً ، فانه يعمل من اجل ان يعود الشعر كالخبز اليومي في متناول الجميع ، ان يحقق وصية لوتريامون في ان يكون الشعر « انتاج الجميع » . **الثورة في الشعر من اجل ان يستعيد الشعب حقه في ابداع الشعر وفي تداوله .**

التواصل الديمقراطي والثوري

ان مثل هذه الرؤية للشعر ، والممارسة له ، منفتحة سلفاً على كل المحاولات الثورية والتجديدية في الادب ، مثلما هي قادرة على التواصل مع كل المضامين الثورية في نتاجات ادبية لا تقدم نفسها سلفاً على انها ثورية او انها معبّرة عن الطبقة العاملة على الجبهة الثقافية . ولأن ايلوار عاش ومارس هذه العملية الجدلية بكل ابعادها ـ شعر الثورة والثورة في الشعر ـ يستطيع ان يتمثل كل التراث الديمقراطي والثوري في الادب والشعر والفن : بوريل ، هيغو ، زولّا ، دي ساد ، لوتريامون ، بودلير ، ريمبو ، جيرار دي نيرفال في الادب ، بيكاسو ، دالي ، ميرو ، إرنست ، دومينغيز في الفن .

فجدل الرغبة ـ المخيلة ، تحرير الرغبات والمخيلة وتحريرهما للعالم ، هو المدخل الى ثورية « الماركي دي ساد » الذي قضى معظم سني حياته في السجن لانه « اراد ان يعيد للانسان المتحضرِّ زخم غرائزه البدائية ، لانه اراد تحرير المخيلة الغرامية ، ولانه ناضل بعنف من اجل العدالة والمساواة المطلقتين » . ولهذه الاسباب بالذات ، جرى تشويه ادبه وفلسفته وتحويله الى رمز للقساوة والاجرام . الا ان دي ساد ، « كان وسيبقى الفيلسوف الاكثر اثارة للرعب ، لانه لم يكن ليعترف مطلقاً باي قيد على هذيانه للحرية ، لأن

عبقريته عرَّت ، بلا خجل ، كل الغرائز البشرية ، ولانه ادان علاقات النفاق القائمة بين الانسان واخيه الانسان » . وفي مقاطع مؤثرة ، يستعيد ايلوار تنبؤ دي ساد بالثورة الفرنسية الكبرى وهو الذي كتب عام ١٧٨٨ : « ان وطننا يتمخض عن ثورة جبارة . لقد ضاقت فرنسا ذرعاً بجرائم ملوكها واعمالهم الهمجية ، وتهتكهم ومجونهم ، ضاقت ذرعاً بالاستبداد ، وانها لمحطمة قيودها ! » . ولما حطمت فرنسا قيودها ، بعد اقل من عام ، كان دي ساد في خضم الثورة ، يدعم بحماس جناحها اليعقوبي بقيادة مارا وروبسبيير . لكنه يتعرّض مجدداً للاعتقال . ولما اطلق سراحه ، رفض تأييد دكتاتورية نابليون بونابارت . ومات دي ساد وهو بكامل وعيه وملكاته العقلية في مصح عقلي ، ذاك السجن الذي يسجن فيه المجتمع اولئك الذين تنفلت منهم الغرائز والمخيّلة بحيث يهددون « السلامة العامة » ، اي الجنون الاكبر ، جنون الرضوخ لأمن النظام القائم وقيمه السائدة .

ان ايلوار لا يحاكم نتاج دي ساد باختزاله الى انتمائه الطبقي . بل هو يقوِّم ذاك النتاج انطلاقاً من يقين الموقع الذي احتله دي ساد في الصراع الطبقي والفكري لعصره . وهذا التمييز بين الانتماء الطبقي وبين الموقع في الصراع الطبقي هو الحد الفاصل بين تيار الجمود والابتذال في الماركسية وبين التيار الخلاّق . ولعل ايلوار يتذكر ان لينين درس تراث تولستوي وقوّم انتاجه واثره انطلاقا من مقارنة ان الروائي الارستقراطي ـ البطريرك احتل في الحياة والصراع الفكريين والادبيين ، كما في الصراع الاجتماعي نفسه ، موقع الفلاح الروسي (« الموجيك ») !

وعلى هذا المنوال ينسج ايلوار في استيعابه النقدي كل ما هو حي وخلاق في الثقافة الفرنسية ، كل ما يندرج ، بشكل او بآخر ، في « منحى التقدم » . يتوقف عند الرومنطيقيين ، اولئك الادباء والشعراء الفقراء والمكابرين الذين يكنّون حقداً لا يحدّ للقيم البرجوازية ، للسلطة القائمة والمال . وكان بيتروس بوريل واحدا من هؤلاء ، وصاحب اروع وصف لسقوط سجن الباستيل على يد جماهير باريس الثائرة . يقول بوريل على لسان احد البرجوازيين « ليتمجّد الخالق . . . وحوانيتي كذلك ! » (وعندنا يقال : « الملك لله . . . والايجارات لفلان » !) . اعتقل بوريل العام ١٨٣٢ لا لسبب سوى « سحنته الجمهورية » . وعاش كل حياته في الحرمان والعوز . اختتم كتابه « رابسودي » بهذه العبارة : انا جوعان . وقضى منفياً في الجزائر .

جيرار دي نيرفال ، ذلك الرومنطيقـي المتلبِّس للحـزن الابـدي ، يسـأل احـدى البرجوازيات « وكيف تريدينه هذا الذهب ، آنستي ؟ ملطخاً بالدم ام بالدموع ؟ وهل تجب سرقته بالجملة بواسطة خنجر؟ ام بالتجزئة بواسطة الضريبة والسوق والدكان ؟ » .

ببساطة تستحضر كل غنـى وخصوبـة وتعقيد التحليل الماركسي ، يقبض ايلـوار مباشرة على الحلقة المركزية في استيعاب الظاهرة الرومنطيقية . لا يبحث عند الرومنطيقيين على مواقف سياسية الى جانب البروليتاريا ، ولا هو يحاكم شعرهم فلسفياً من منظار قربهم او ابتعادهم عن المادية ، الجدلية او التاريخية . ولا يكتفي قطعاً بالحكم انطلاقاً من الانتماء الاجتماعي . يستوعبهم نقدياً على مستوى آخر ، مستوى ادراك النمط المميّز لموقف هؤلاء من المجتمع البرجوازي وقيمه . فيرى الى امرين . الاول ، احتجاج افراد « حررهم التطور البرجوازي من القيود والعلاقات الاقطـاعية ، ضد الكبـت الـذي اخـذ النظـام البرجوازي يفرضه على الافراد الاحرار » ، كبت رغباتهم وكبت مخيلتهم في منظومة قهر وقمع باتت اقسى من المنظومة الاقطاعية . واما الامر الثاني ، فهو تمرّد هؤلاء الافراد ـ الاحرار والمهمشين في آن معاً ـ ضد القيم الجديدة للمجتمع البرجوازي ، وعلى الاخص إحلاله القيمة السلعية ـ النقدية واسطة شاملة للعلاقات بين الاشياء ، وبين البشر ، محل علاقات التبعية الشخصية للمجتمع الاقطاعي .

الشعر في الثورة

ان شعراً كهذا ، حقق ثورته ، يستطيع ان ينخرط في تحقيق الثورة في المجتمع . « نحو الممارسة يتجه الشعراء ذوو الرؤ ية الشاملة ، عاجلا ام آجلا . ولما كانت سلطتهم مطلقة على الكلمات ، فالاتصال الفظ بالعالم الخارجي لا ينتقص بشيء من شعرهـم . والنضال يزيدهم قوة » . ونحو الممارسة اتجه الشاعر بول ايلوار . كانت مجزرة الحـرب العالمية الاولى منعطفاً في حياته وشعره ، رفض الحرب الامبريالية ولبى نداء لينين لتحويلها الى حرب اهلية . وها هو يسخر من دين جديد هو « عبادة الموتى » : « ان العبيد الموتى يظلون عبيداً » ، مؤكدا ان الشجاعة الحقيقية هي في تحديد الاعـداء الحقيقيين : « ان احترام الموتى خوف من الموت . انه اجلال للجبن امام الموت . مع ان الشجاعة كانت سهلة . كان يقتضي الامر ان يتعرف المرء على اعدائه ، ان يحصيهم ، ان يتذكرهم . لكن الاوامر صدرت اليهم بان يتقدموا دون ان يلتفتوا الى الخلف . كان عدوهم وراءهم » . لاذعاً كان هذا الشفاف الطيب في وصفه لرئيس الجمهورية الفرنسي ـ بول دومير ـ يسهر

في احد المرابع الليلية في باريس برفقة مدير الشرطة : « بينما ملايين العمال يموتون من الجوع ، وبينما الذين يدافعون عنهم قابعون في غياهب السجون ، وجيوش الجمهورية تضطهد وتذبح شعوب المستعمرات ، الاسياد يعربدون ! » .

وهكذا ، فعندما جمع ايلوار اغلى كتبه ومقتنياته وانتقل للعمل السري ايام الاحتلال النازي لفرنسا ، كان يمارس شعره بكل بساطة . فها هو يوقع العرائض ، ويكتب المناشير ، ويصدر النشرات والصحف والمجلات السرية ، بل ويساهم حتى في طبعها ، ويحيي ادباء وشعراء وفنانين تعذبوا من اجل فرنسا او سجنوا او تشردوا . كان ـ على حد تعبيره ـ يلحق بفكرته ، وفكرة الشاعر تقود دوما الى « الانخراط في منحى التقدم البشري » .

وبعد التحرير ، يضع قلمه وشعره في خدمة كل الشعوب المناضلة من اجل تحررها ، تحررها من الاسياد الاجانب والمحليين على السواء : « ان الشعوب التي تناضل من اجل استقلالها ، من اجل انقاذ ترابها الوطني وتقاليدها وعاداتها ودينها ، سوف تكتشف انها قادرة ايضا على التخلص من جميع اسيادها ، الاجانب والمحليين» . يكتب تضامنا مع الشعب اليوناني ، ذلك « الشعب الملك » الذي يقاوم بالسلاح الاحتلال النازي . ويروي للشعب الفرنسي ، في سيناريو لفيلم شهير (للوي مال) عن جدرانية « غرنيكا » لبيكاسو ، « معلم الحرية الحاذق » الذي يمنح الناس « الجرأة اليومية على رفض الانصياع للمظاهر القاتلة » . ومن خلال غرنيكا هذه الرؤ ية الهادرة بالثقة في انتصار الشعوب :

« الى خرائب غرنيكا ، تحت سماء غرنيكا الصافية ، عاد رجل يحمل على ذراعيه جدياً يثغو ، وفي قلبه حمامة . انه يغني لسائر الرجال اغنية التمرد الصافية التي تقول نعم للحب وتقول لا للاضطهاد . . .

« رجل رجل يغني ، رجل يأمل . وتبتعد زنابير عذابه في الزرقة المتصلبة ، ومع ذلك ، فان نحل اغنياته يضع عسله في قلوب كل الناس .

غرنيكا ، ان البراءة سوف تنتصر على الجريمة ! »

آل ايلوار على نفسه ان تكون الحقيقة العملية هي هدف الشعر . فصمم على ان يمحو الفواصل بين المعرفة والجمال . بين العقل والمشاعر في هذه المعادلة التي تلخص شاعريته :

« حقيقة الجمال وجمال الحقيقة من اجل اللذة الكبرى للعقل» !

مختارات
مختارات
مختارات
مختارات
مختارات

اوكتافيو باث

حجر الشمس

ترجمة : محمد علي اليوسفي

يقدّم الشاعر المكسيكي اوكتافيو باث (ولد عام ١٩١٤ ـ وهو الآن أستاذ محاضر في مكسيكو ويدير مجلة Vuelta) نموذجاً لشاعر العالم الثالث ، في تعدد مصادره الثقافية التي تجمع بين مخزون التراث المحليّ والثقافة العالمية .

توجه « باث » في البداية نحو الارث الهندي ، الذي طمسه الغزو الاسباني طويلاً : لذلك لاحت « الرؤ يا الهندية للكون » عنده من خلال التأثيرات الاسبانية والكاثوليكية : عودة طائر الكتزال الاسطوري ، ومجيء الاسبان الى القارة .

كان المناخ العائلي ، والمرحلة التاريخية ، في اصل تهيؤ الشاعر لتلقّي ثقافة كولونيالية جديدة تتعارض في البداية ، ثم تتجاوز ثقافتين محلّيتينْ هما : الثقافة الهندية ثم المسبانية (او المكسيكية المحلية) ، ليعايش الشاعر اندلاع ثورتين : الثورة المكسيكية بقيادة زاباتا الذي كان جدّ الشاعر احد ممثليه في الولايات المتحدة ، ثم الحرب الاهلية في اسبانيا عام ١٩٣٧ . وفي الاثناء يطلع اوكتافيو باث على الثقافات الغربية (الانكلوسكسونية ـ والفرنسية خاصة) من خلال عمّته ذات الثقافة الفرنسية ووالده الذي عاش طويلاً في الولايات المتحدة ، فيقرأ جان جاك روسو وفيكتور هيغو وميشليه ويكتشف فيما بعد : إليوت ، سان جون بيرس ، أندريه بريتون ، وماركس .

وعندما تندلع الحرب الاهلية في اسبانيا يندفع اوكتافيو باث للمشاركة فيها ، لكنه يخرج منها يائساً بعد هزيمة الجمهوريين وعودة فرانكو ، فيقترب من السورياليين ويعيش الوحدة والمنفى حيث يكتب

قصائد « نسر ام شمس ؟ » وهي قصائد تجمع بين السوريالية وذلك الشعور بالعزلة وخيبة الامل : « احلامك مفرطة في الوضوح انّك بالاحرى تحتاج الى فلسفة متينة » .

ويعيش باث مرحلة جديدة ، مرحلة تأمل وبحث عن الكلمة الدقيقة التي « تلغي المسافة بين الاسم والمسمّى » ، فيتنقّل بين المكسيك والولايات المتحدة وفرنسا واليابان والهند ، ويبدأ نشاطه الثقافي النظري واهتماماته الكوسموبو ليتية بالاضافة الى الكتابات النقدية الملازمة للعملية الشعرية . وفي هذه المرحلة نشر اوكتافيو باث عدّة دراسات نظرية آخذاً على عاتقه انشاء « فلسفة متينة » .

بعد الانتكاسات التاريخية وتتالي الخيبات اقترب باث في أعوام ٤٥ ـ ٥٥ من الهاجس الصوفي جامعاً مثل بريتون بين الثقافة المادية وسحر الاسطورة ، مستوحياً منها معرفة انتروبولوجية : إن وجود الانسان الملموس تاريخياً لا يتم الا باخراج الانسان من أحلامه « كُنْ جديراً بما تحلم » يقول . وهكذا ينطلق أُكتافيو باث من خصوصية مكسيكية الى كونية شمولية تتجسّد اكثر ما تتجسّد في أروع قصائده على الاطلاق : حجر الشمس ، التي كتبها عام ١٩٥٧ وفيها : « يمتد السؤ ال عبر الاجابة دون ان ينغلق عليها » كما يقول كلود روا .

تبدأ قصيدة حجر الشمس وتنتهي برمزين من التقويم المكسيكي وهما ٤ اولن (رمز الحركة) ويوم ٤ اهكتل (رمز الريح) والقصيدة كما يقدم لها الشاعر الفرنسي بنجامين بيريه « تتضمن ٥٨٤ بيتاً من ١١ نبرة (تفعيلة) وهذا العدد يوافق الدوران الاقتراني لكوكب فينوس الذي يتمّ في ٥٨٤ يوماً . وكان المكسيكيون القدامى يحصون دورة فينوس (وسائر الكواكب المرئية بالعين المجردة) ابتداء من يوم ٤ اولن اما يوم ٤ اهكتل فكان يدل على مرور ٥٨٤ يوماً . وهكذا فان الاقتران الظاهر بين فينوس والشمس هو بالتالي نهاية دورة وبداية اخرى .

ويمكن لكوكب فينوس ان يظهر مرتين : امّا كنجم صباحي (فوسفوروس) وإمّا كنجم مسائي (هيسبيروس) . وهذه الثنائية (لوسيفير وفيسبير) كان لها تأثير شديد على الناس في كل الحضارات ولقد اعتبروها رمزاً او عدداً او تجسيداً لغموض الكون وازدواجيته الجوهرية(. . .) ولقد قرن القدامى فينوس بالقمر والرطوبة والماء والنبات كما قرنوها بموت الطبيعة وانبعاثها ، وكان سكان المتوسط القدامى يعتبرونها مجموعة صور وقوى مزدوجة : سيدة الشمس ، الحجر المخروطي ، الحجر الخام (الخشن) الذي يذكرنا بـ « قطعة الخشب غير المُنجَّرَة » في الفلسفة الطاوية ، والآلهة المزدوجة عند المؤ رخ والجغرافي الاغريقي بوزانياس الخ . . »

يقف الانسان في مفترق بين جميع الاشياء ، ويعود المسافر الباطني بعد ضياعه في التاريخ ، يعود من جديد الى صفاء الاحياء بعد « مسيرة جدول ، يتعرج ، يتقدم ، يتراجع ، ينعطف ودائما يصل : ليس الانسان انساناً الاّ بين البشر » .

٤ « اولن » Olin

تعود الثالثة عشرة . . . انها* الاولى مرة اخرى ؛

وهي دائماً الوحيدة ـ او اللحظة الوحيدة :

فهل أنت ملكة ، آه يا أنت ، الملكة الأولى ام الاخيرة ؟

وهل أنت ملك ، هل انت العاشق الوحيد ام آخر العشاق ؟

جيرار دي نرفال (من قصيدة آرتميس)

صفصافةُ كريستالٍ ، حورةُ ماء .
نافورةُ ماءٍ عاليةٌ قوّستْها الريحُ ،
شجرة راسخة الجذور رغم أنها تلوح راقصة
مسيرة جدول يتعرج
يتقدم ، يتراجع ، ينعطف ،
ودائماً يصل :

مسيرة هادئة
لنجمة ، أو ، لربيع ليس على عجل ،
ماء مسدل الجفون
تنبجسُ منه طوال الليل نبوءات ،
حضور شامل في الصّخب ،
موجة إثر موجة حتى تغطية كلّ شيء ،
مملكة خضراء لا تعرف الغسق
مثل ألق الاجنحة
عندما تُبسط في قلب السماء ،
مسيرة عبر عليّق

* في موضع آخر ، يشير نرفال الى انه يقصد بذلك « الساعة » . (المترجم)

الايام الآتية ونحس
بريق الشؤم كما الطائر
الذي يحجر الغابة بشدوه
والغبطة الوشيكة
التي تتلاشى ما بين الأغصان ،
إنها سُوَيْعاتُ نورٍ بدأت الطيور بنقرها ،
إنه فَألٌ يفلت من بين الاصابعَ .

■

وحضور كما شدوٍ مباغتٍ ،
كما الريحِ مهلّلةٍ في حريق ،
نظرة تترك العالم معلّقا
ببحاره وجباله ،
جسدٌ من نورٍ في منخلٍ من عقيق ،
ساقان من نور ، جسد له لون الغمامة ،
لون نهار سريع الوثب ،
الساعة تتألق وتحل في جسد ،
العالم مرئي الآن في جسدكِ ،
العالم شفاف في شفافيتكِ .

■

أمضي بين أروقة أنغام ،
أسيل ما بين حضورات رنين ،
ومثل أعمى أمضي عبر الشفافية ،
يمحوني انعكاس ، فأولد في آخر ،
آه يا غابة الأعمدة المسحورة ،

تحت أقواس النور أدخل
في أروقةِ خريفٍ شفاف .

■

امضي عبر جسدكِ كما عبر العالم ،
بطنكِ فناء مُشمس ،
نهداك كنيستان حيث الدم
يحتفل بأسراركِ المتوازية ،
نظراتي تغّطيك كلبلابة ،
انتِ مدينة يحاصرها البحر
سورٌ يقسمه البحر
قسمين بلون الدراق ،
أنت مكان للملح ، للصخر ، للطيور
تحت شريعة منتصف النهار المتأمل .

■

مرتدية لون رغباتي
ومثل فكرتي تسيرين عارية ،
أمضي عبر عينيك كما عبر الماء ،
النمور تشرب الحلم من هاتين العينين ،
الضريس يحترق في هذا الشرر ،
أمضي عبر جبينك كما عبر القمر ،
كما الغيمة في فكرتك ،
أمضي عبر بطنك كما عبر أحلامك .

■

تنورتك التي من ذُرة تتموج وتغني ،
تنورتك التي من كريستال ، تنورتك التي من ماء ،
شفتاك ، شَعرُك ، نظراتك ،
أنت مطرٌ طيلة الليل والنهار
تفتحين صدري باصابعك المائية ،
تغمضين عينيّ بثغرك المائي ،
على عظامي تُنْزلين المطر ، وفي صدري
شجرة سائلة تفرز جذورها المائية .

■

أمضي عبر قوامك كما عبر جدول ،
أمضي عبر جسدك كما في غابة ،
كما في جبل ، كما على درب
يوصل فجأة الى هوّة سحيقة
أمضي عبر افكارك المرهفة
ولدى خروجي من جبينك الابيض
يتهشم ظلي المندفع ،
أجمع أشلائي واحداً واحداً ،
وأتابع بلا جسد ، أبحث خبط عشواء .

■

أروقة لا نهاية لها في الذاكرة ،
أبواب مشرعة على قاعة فارغة
حيث فصول الصيف تتعفّن ،
وحيث تلمع جواهر العطش في داخلها ،
وجه يتلاشى حالما أذكره ،

يدٌ تنحلّ حالما ألمسها ،
شعرُ رُتَيْلاَء في بلبلة
فوق بسمات تلوح من القدم ،
وبعد الخروج من جبيني ، أبحث ،
أبحث دون أن أجد ، أبحث لحظةً ،
عن وَجهِ برقٍ وعاصفة
يركض بين الأشجار الليلّية ،
وجه مطري في حديقة ظلمات ،
ماء عنيد يسيل بجانبي ،

■

أبحث دون ان اجد ، اكتب في الوحدة ،
لا احد ، النهار يسقط ، السنة تسقط ،
اسقط مع اللحظة ، اسقط في القرار ،
درب غير مرئي فوق مرايا
تكرر صورتي المحطّمة ،
اسير على ايام ، لحظات جبتُها ،
اسير على افكار ظلّي ،
ادعس على ظلّي بحثاً عن لحظة ،
ابحث عن تاريخ حيّ مثل طائر ،
ابحث عن شمس الخامسة مساء
التي كانت تلطفها جدران « تيزونتيل » :
كانت الساعة تنضج عنا قيدَها
ولدى تفتحها تخرج الفتيات
من احشائها الوردية وينتشرن
عبر الباحات المبلطة في المدرسة

وشامخة كالخريف ، كانت تسير ،
متلفّعة بالنور تحت الرّواق
والفضاء يوشّحها ويخلع عليها
بشرة مذهبة شفافة ،
نمر بلون الضوء ، يحمور اسمر
على اطراف الليل ،
فتاة مستشفة ومنحنية
على شرفات المطر الخضراء
محيّا يافع ومتعدّد ،
لقد نسيت اسمك ميلوزين ،
لورا ، ايزابيلا ، بيرسيفون ، ماري ،
لكِ كلّ الوجوه ، وليس لك وجهُ أحد ،
تشبهين الشجرة والغيمة ،
انت كل الطيور ونجمة ،
تشبهين حد السيف ،
وكأس دم الجلاّد ،
يا لبلابة تتقدم ، تغمر الروح ،
تجتثها وتفصلها عن ذاتها .

■

يا كتابةً ناريّةً على العقيق ،
يا تشققاً في الصخرة ، ـ يا ملكة الثعابين ،
يا عمود بخار ، يا نبعاً ، في الحجر ،
يا مهرجاناً قمرياً ، يا قمة للنسور ،
يا حبةأنيسون ، يا شوكة متناهية في الصغر ،
وقاتلة تبعث آلاماً غير منتهية ،

يا راعية الوديان في أعماق البحر
وحارسة وادي الموتى ،
يا غصناً يتدلى من صخرة الدوار ،
يا نبتة معترشة ، يا نبتة سامة ،
يا نبتة النشور ، يا عنب الحياة ،
يا سيدة الناي والبرق ،
يا شرفة الياسمين ، يا ملحاً ، على الجرح ،
يا باقة ورد المحكوم بالاعدام ،
يا ثلج آب ، يا قمر المشنقة ،
يا كتابة البحر على البازلت ،
يا كتابة الريح في الصحراء ،
يا وصيّة الشمس ، يا رمّانة ، يا سنبلة ،

■

يا وجه النيران ، يا وجهاً مشتعلاً ،
يا وجهاً يافعاً ومعذباً ،
يا سنوات شبحية واياماً دائرية ،
تصب كلها في الباحة نفسها والجدار نفسه ،
اللحظة تحترق ووجوه الشعلة المتعاقبة
ليست سوى وجه واحد ،
كل القرون لحظة واحدة ،
وعلى امتداد القرون والقرون
عينان تقطعان الطريق عن المستقبل .

■

ليس امامي سوى لحظة

قايضتها الليلة بحلم
من صور متزاوجة في الحلم ،
منحوتة بقسوة في النوم ،
مقتلعة من عدم هذه الليلة ،
مرفوعة بقوة المعصم حرفاً حرفاً ،
بينما في الخارج يحتدم الزمن
وعلى ابواب روحي يدقّ العالم
بتوقيته الضاري .

■

لا شيء سوى لحظة بينما المدن ،
والاسماء والمذاقات والزمن المُعاش
تنهار على جبيني الزائغ ،
بينما ثقل الليل الممزّق
يذلّ افكاري وهيكلي ،
ودمي يسيل اكثر بطءاً
وأسناني تتعرى من جذورها وعيناي تحتجبان والايام والسنون
تراكم اهوالها الخاوية ،
بينما الزمن يغلق مروحته
ولا شيء خلف صُوَرِه ،
اللحظة تتلف وتطفو
محاطة بالموتى ، مهدَّدَة
بالليل وبتثاؤب المفجع ،
مهدَّدةً برطانة
الموت المعمر والمقنَّع ،
اللحظة تتلف وتدخل ذاتها ،

كما تستجمع القبضة ، كما ثمرة
تنضج داخل ذاتها ،
اللحظة نصف الشفافة تنغلق
وتنضج نحو الداخل ، تمدّ جذوراً
تنمو في انا ، تستغرقني بكاملي ،
اوراقها المحمومة تطردني ،
وما افكاري سوى طيورها ،
زئبقها يتدفق في عروقي ،
شجرة ذهنية وثمارٌ لها مذاق الزمن ،

■

آه أيتها الحياة التي ينبغي عيشها وقد عشناها ،
ويا ايها الزمن الذي يعود مثل المَدّ
وينسحب دون ان يلتفت ،
ما حدث لم يكن ولكنه يأتي
وبصمت يصبّ
في لحظة اخرى تتلاشى .

■

أمام مساء ملح البارود والحجارة
مسلّحة بسكاكين غير مرئية ،
وبكتابة حمراء لا تُهَجّى ،
تكتبين على جلدي ، وهذه الجراح
كثياب من جمر تغطيني ،
اشتعل دون ان اتلف ، ابحث عن الماء ،
وفي عينيك لا يوجد ماء ، انهما من حجر ،

ونهداك ، بطنك ، ورِكاك ،
من حجر، لفمك طعم الغبار ،
لفمك مذاق زمن مسموم ،
لجسدك مذاق بئر بلا قرار ،
رواق مرايا تُكرّر
عيني العطشان ، رواق
يعود دائماً الى نقطة انطلاقه ،
وانت تقودينني ، اعمى ، ماسكة بيدي ،
عبر تلك الاروقة العنيدة
نحو مركز الدائرة وتنتصبين
مثل بارقة تتكثف في بَلْطَةٍ ،
مثل نور يكشط ، مبهرةً
كما المشنقة للمحكوم ،
مرنةً كالسوط وهيفاء
كما سلاح توأمٍ للقمر ،
كلماتك المرهفة تحفر
صدري ، تقفرني وتفرغني ،
تقتلعين ذكرياتي واحدة واحدة ،
لقد نسيت اسمي ، اصحابي ،
يقبعون بين الخنازير او يتعفنون
والشمس تلتهمهم في هوة سحيقة ،
لم يبق فيَّ سوى جرح بالغ ،
تجويف لا يمرّ به احد
حاضر بلا نافذة ، فكرة
تعود ، تتكرر ، تنعكس
وتضيع في شفافيتها نفسها ،

إحساس تخترقه عَينٌ
تنظر الى نظراتها ذاتها الى حدّ الامحّاء
من الصّفاء :

رأيت حرشفتك الفظيعة ،
يا ميلوزين والفجر ينبلج مخضرّاً
كنت تنامين ملتفة في الملاءات ،
وحين ايقظتك صرخت مثل طائر
وسقطت بلا نهاية ، مهشمة بيضاء ،
ولم تبق منك سوى الصرخة ،
وها انني بعد قرونٍ اجد نفسي
مع سُعالٍ ورؤ يةٍ شاقة مقلّباً
صوراً قديمة :

لا يوجد احد ، أنتِ لا أحد ،
كومة رمادٍ ومكنسة ،
سكين مثلمة ومنفضة ريش ،
جثة تقوم على عظام ،
عنقود جاف ، ثقب أسود
وفي آخر الثقب عينا طفلةٍ
غرقت من ألف عام .

■

نظرات مدفونة في بئر ،
نظرات ترانا منذ البدء ،
نظرةُ طفلةٌ من أمٍّ عجوز
ترى في ابنها البكر أباً شاباً ،
نظرةُ أمٍّ من بنْتٍ مهجورة ،

ترى في أبيها ابناً طفلاً ،
نظرات تنظر الينا من عمق
الحياة وهي الشرك الذي ينصبه الموت
ـ او بالعكس : هل السقوط في تلك العيون
هو عودة حقيقية الى الحياة ؟

■

أَنْ أَسْقُطَ وأعود ، أحلم بي وتحلم بي
عيون مقبلة أخرى ، حياة اخرى ،
غيوم أخرى ، أن أموت بموت آخر !
ـ هذه الليلة تكفيني ، وهذه اللحظة
التي لا تني تتفتح وتبوح لي :
أين كنت ، من كنت ، ما اسمكِ ،
وما اسمي أنا :
هل سبق لي ان أعدَدْتُ خُططاً
للصيف ـ ولكل صيفٍ ـ
في « كريستوفر ستريت » ، منذ عشرة أعوام ،
مع فيليس التي كانت لها غماّ زتان
تأتي عصافير الدوري لتشرب منهما الضياء ؟
وهل قالت لي كارمن في « الباسيو دي لا ريفورما »
« لا ثقل للهواء ، هنا دائماً أكتوبر »
ام انها قالت ذلك لآخر نسيته
أم انني اختلقت القول ولم يقله لي أحد ؟
هل سرت في ليل « واكزاكا » الرحب
داكن الاخضرار مثل شجرة ،
متحدثاً وحدي مثل الريح المجنونة

ولدى وصولي الى غرفتي ـ وهي دائما غرفة ـ
ألم تتعرف عليَّ المرايا ؟
وهل شاهدنا من فندق « فيرنيت » الفجر
راقصاً مع شجر الكستناء ـ « لقد تأخرنا كثيراً »
هل قلت ذلك وانت تسرحين شعرك في حين كنت أرى
لطخاتٍ على الجدار ولا أقول شيئاً ؟
هل صعدنا سوية الى قمة البرج ، هل شاهدنا
المساء يميل فوق الرصيف ؟
هل أكلنا عنباً في « بيدارت » ؟ هل اشترينا
أزهار غاردينيا من « باروت » ؟
أسماء أمكنة ،
شوارع وشوارع ، وجوه ، ساحات ، شوارع ،
محطات ، منتزه ، غرف وحيدة ،
لطخات على الجدار ، شخصٌ ما يتمشط
شخص ما يغني بجانبي ، شخص ما يرتدي ثيابه ،
غرف ، أمكنة ، شوارع ، أسماء ، غرف
مدريد ١٩٣٧ ،
في ساحة « الملاك » كانت النساء
يتحادثن ويغنين مع أطفالهنّ ،
ثم دوّت صفارة الانذار ، كانت ثمة صرخات ،
ومنازل جاثية في الغبار ،
أبراج مقوضة ، جباه ملطخة بالبُصاق
وزوبعة المحركات الدائمة :
تعرّى الاثنان وتحابّا
دفاعاً عن نصيبنا الأبدي ،
عن حصتنا من الوقت ومن الفردوس ،

من أجل لمس جذورنا والعودة الى غزو ذواتنا ،
من أجل استرجاع ميراثنا الذي انتزعه
لصوص الحياة منذ ألف قرن ،
الاثنان تعرّيا ، وتعانقا
لأن العري المتشابك
يخترق الزمن ويتكلل بالعصمة ،
لا شيء يمسهما ، عاد العُرْيُ الى البدء ،
لا يوجد أنت ولا أنا ، لا يوجد غدٌ ولا أمسٌ ولا أسماء ،
ولا حقيقة مزدوجة في جسد واحد ، روح واحدة ،
كائن كليّ . .
غرف جانحة
في مدن تشرف على الغرق ،
حجرات وشوارع ، أسماء كالجراح ،
وللغرفة نوافذ تشرف على غرف أخرى ،
يغلفها ورق الجدران الباهت نفسه ،
حيث رجل في قميص يقرأ صحيفة ،
حيث امرأة تكوي الثياب ، في الغرفة المضاءة ،
التي تزورها أغصان شجرة درّاق ،
ثم الغرف الاخرى : في الخارج لا تزال تمطر
وثمة باحة وثلاثة أطفال صدئين ،
غرف هي مراكب تتأرجح
في خليج من ضياء ، غرف تحت البحر ،
والصمت ينتشر بموجات خضراء ، وكل ما تقع عليه أيدينا
يتألق كالفوسفور ،
أضرحة فخمة ، لوحات متآكلة ، سجادات تالفة ،
شراك ، زنزانات ، أقبية مسحورة ،

مداجن وغرف مرقمة ،
كلها تتغير ، كلها تطير ،
كلّ نتوء غيمة ، كل باب
يشرف على البحر ، والحقول ، والهواء ، كل مائدة
وليمة ، وكلها موصدة كالأصداف ،
عبثاً يحاصرها الزمن ،
لا يوجد زمن ولا جدار ، فضاء ، فضاء ،
افتحْ يدك ، اقطف هذه الخيرات ،
اجن الثمار ، التهم الحياة ،
تمدد تحت شجرة ، اشربْ ماءً !

■

كل شيء يتغير ، كل شيء يصبح مقدساً ،
كل غرفة هي مركز العالم ،
هي الليلة الأولى ، النهار الأول ،
يولد العالم عندما هو وهي يتعانقان ،
قطرة ضوء شفافة الأحشاء ،
والغرفة تتفتح كالثمرة
او تنفجر مثل كوكب صموت
والقوانين التي قرضتها الجرذان ،
قضبان البنوك والسّجون ،
الأسيجة الورقية ، الأسلاك الشائكة ،
الأجراس ، الأشواك والعلّيق
موعظة الأسلحة الأحادية الوتر ،
العقرب اللّينة ذات القنزعة ،
النمر بقبعة التشريفات ، رئيس

النادي النباتي والصليب الأحمر ،
الحمار المربِّي ، التمساح
الذي يلعب دور المنقذ ، أب الشعوب ،
القائد ، سمكة القرش ، المهندس المعماري
للمستقبل ، الخنزير في بدلته ،
ابن الكنيسة المفضّل
الذي يغسل أسنانه السوداء
بالماء المقدس ويتلقّى دروساً
في الانكليزية والديمقراطية ، الأنفاق
غير المرئية ، الأقنعة الرثة
التي تفصل الانسان عن الانسان ،
والانسان عن ذاته ،
تنهار كلها
في لحظة عظيمة فنلمح
وحدتنا الضائعة ، بؤس
وجودنا ، مجد وجودنا ايضا ،
تقاسم الرغيف ، الشمس ، الموت ،
ودهشة الحياة المنسية .

■

الحب يعني الكفاح ، العالم يتغير
عندما يتعانق عاشقان ـ الرغبات تتجسد ،
الفكرة تتجسد ، وتنمو أجنحة
على كتفي العبد ، العالم
حقيقي ومحسوس ، الخمر خمر ،
يعود طعم الخبز للخبز ، والماء يغدو ماء ،

الحب هو الكفاح ، وفتح أبواب ،
هو رفض المرء ان يكون شبحاً له رقم
محكوماً عليه بالقيد الأبدي
من سيد لا وجه له ،
العالم يتغير
عندما ينظر كائنان الى بعضهما ويتعارفان ،
الحب هو التعري من أسمائنا :
« اسمح لي ان اكون عاهرتك » انها كلمات
هليويز ، لكنه خضع للقوانين ،
وتزوجها ، فكوفيء بالخصي ،
وافضل من ذلك الجريمة ،
العشاق الذين ينتحرون ، ارتكاب المحارم
بين الأخ والأخت ، مرايا
تعشق ما يشبهها
من الأفضل اكل الخبز المسموم ،
والزنا في أسرَّة الرماد ،
العشق الضاري ، الهذيان ،
ولبلابتُه السامة ، اللوطي الذي يعلّق بصقة ، في عروة سترته ،
مثل قرنفلة ،
افضل للمرء ان يُرجم
في الساحات من ان يدير الناعورة
التي تعبّر عن جوهر الحياة
وتحوّل الأبدية الى ساعات خاوية ،
والدقائق الى سجون ، الزمن
الى قطع نقدية من نحاس وبراز ذهنيّ .

■

ان العفّة أفضل ، زهرة غير مرئية
تتأرجح على سيقان الصمت ،
ماسة القديسين الشاقة
التي تغربل الرغبات ، تشبع الزمن
زواج السكون والحركة ،
الوحدة تغنّي داخل تُوَيجْها ،
كل ساعة هي بتلة من كريستال ،
العالم يتجرد من أقنعته ،
وفي مركزه ، شفافيةٌ متموّجة ،
ما ندعوه الله ، الكائن الذي لا اسم له ،
يفيض عن ذاته ، الشموس
امتلاء بالحضورات وبالأسماء

■

أتابع هذياني ، غرف ، شوارع ،
أسير تلمّساً عبر أروقة
الزمن ، اصعد درجاته وأنزل
المس جدرانه ولا أتحرك
أعود من حيث بدأت ، أبحث عن وجهك ،
أسير عبر شوارع ذاتي
تحت شمس لا عمر لها ، وانت بجانبي
تسيرين مثل شجرة ، مثل جدول ،
تترعرعين مثل سنبلة ما بين يدي ،
ترفّين مثل ألف طائر ، ضحكتك
غمرتني بالزبد ، رأسك
كوكب صغير بين يديّ ،

العالم يعود الى اخضراره حين تبتسمين
وانت تأكلين برتقالة ،
العالم يتغير
حين يسقط عاشقان ، منتشيين ، متشابكين ،
على العشب : تنزل السماء ،
تنتصب الأشجار ، ولا يعود الفضاء
سوى ضياء وصمت ، فضاء
مفتوح لنسر العين ،
وتمر قبيلة السحب البيضاء ،
يقطع القلب قُلُوسَة ، ترفع الروح المرساة ،
فنفقد أسماءنا ونطفو
جانحين ما بين الزرقة والاخضرار ،
زمن كليّ حيث لا شيء يحدث
سوى سَيرْهِ السعيد .

■

لا شيء يحدث ، تصمتيْن ، ويرف جفناك
(صمتاً : ثمة ملاك عَبَرَ هذه اللحظة
الطويلة بطول مائة شمس)
هل يوجد شيء غير رفيف جفنين ؟
ـ والوليمة ، المنفى ، الجريمة الأولى ،
فكُّ الحمار ، الصخب الحاد
والنظرة الجاحدة للميت الذي
سقط في سهل الرماد ،
أغا ممنون وخواره الهائل
والصرخة المتكررة لكاساندر ،

أشد من اصطخاب الأمواج ،
سقراط المقيدّ (الشمس تشرق ،
الموت هو اليقظة : « يا كريتون ، قدم ديكاً لأسَكيلوب ،
ها أنذا شُفيت من الحياة »)
ابن آوى الذي يبحث بين أنقاض
« نينيف » ، الظل الذي لمحه بروتس
قبيل المعركة ، « موكيتزوما »
في فراش أشواك سهاده ،
السفر في العربة نحو الموت
سَفَرُ روبسبيار الطويل ،
محسوباً دقيقة دقيقة ،
وفكه مهشم بين يديه ،
تشوروكا في برميله وكأنه على عرش
قرمزي ، خطوات لنكولن المحسوبة
وهو يذهب الى المسرح ،
حشرجة تروتسكي ونحيبه
كما نحيب خنزير برّي ، ماديرو ونْظرته
التي لم يجب عنها احد : لماذا تقتلونني ؟
التجديف ، النحيب ، الصمت
المجرم ، القديس ، الشيطان البائس ،
مقابر الجُمل والنوادر ،
التي نبشها كلاب الفصاحة ،
الهذيان ، الحمحمة ، الضجة المظلمة
التي نحدثها أثناء موتنا وذلك اللهاث
للحياة التي تولد وطقطقة
العظام المهروسة في المعركة

فم النبّيء المُزْبد
صرخته وصرخة الجلاد
وصرخة الضحية . .
العينان
جمرتان وجمر ما تريانه ،
جمرة هي الأذن ، جمرة هو الصوت
الشفتان جمرتان وجذوة هو اللسان ،
حاسة اللمس وما تلمس ، الفكر
وموضوع الفكر ، شعلة هو من يفكر ،
كل شيء يشتعل ، الكون لهيب ،
ويحترق العدم نفسه الذي لم يعد شيئاً
سوى فكرة متقدة ، وأخيراً هوذا الدخان :
لا يوجد جلاد ولا ضحية . .
والصرخة ،
مساء الجمعة ؟ والصمت
الذي يلتف بالرموز ، الصمت
الذي يقول دون ان يقول شيئاً ، هل يقول شيئاً ؟
وصرخات الرجال ، هل هي لا شيء ؟
ألا يحدث شيء عندما يمر الزمن ؟

■

ـ لا شيء يحدث سوى رفة جفنيْ
الشمس ، ولا تكاد تكون حركة ، لا شيء ،
لا يوجد خلاص ، الزمان لا يعود القهقرى
الموتى ممعنون في موتهم
ولا يستطيعون الموت بموت آخر ،

ولا يمُســون ، انهم متسمّرون في حركاتهم ،
منذ عزلتهم ، منذ موتهم
دون علاج ، ينظرون الينا دون ان ينظروا ،
لقد صار موتهم تمثال حياتهم ،
أبدية صارت عدماً ،
وكل دقيقة لم تعد شيئاً الى الأبد ،
ثمة ملك شبح يحكم دقاتك ويشكل
حركتك النهائية ، وقناعك الصلب
على وجهك المتغير :
نحن نصْبُ تذكاري لحياة
غريبة ، لم نعشها ، ولا تكاد تكون حياتنا .

■

ـ الحياة ، متى كانت الحياة حقاً حياتنا ؟
ومتى كنا حقاً من نحن ؟
الحقيقة نحن وحيدون ، لا نوجد ولسنا نوجد أبدا
الا على هيئة دوار وفراغ ،
تكشيرات في المرآة ، هول وغثيان ،
أبداً ليست الحياة حياتنا ، انها للآخرين ،
الحياة ليست لأحد ، نحن جميعاً
الحياة ـ خبزُ شمسٍ من اجل الآخرين ،
كل الآخرين الذين هم نحن ـ ،
أكون آخر عندما أكون ، أفعالي
تكون حقاً أفعالي عندما تكون ايضا للجميع ،
ولكي اكون ينبغي ان اكون آخر ،
أخرج من ذاتي ، أبحث عنها في الآخرين ،

الذين لا يوجدون اذا لم أوجد ،
والذين يعطونني وجوداً ،
لا يوجد انا ، دائما هناك نحن ،
الحياة هي حياة اخرى ، وهي دائما هناك ، اكثر بعداً ،
خارج ذاتك ، خارج ذاتي ، هي دائماً أفق ،
حياة تتوّهنا وتفصلنا عن ذواتنا ،
تبتكر لنا وجها وتستهلكه ،
يا جوع الكينونة ، أيها الموت ، يا خبز الجميع .

■

هيلويز ، بيرسفون ، ماري ،
اظهري وجهك اخيراً حتى ارى
وجهي الحقيقي ، وجه الآخر ،
وجهي الذي هو وجهنا وجهُ واحد للجميع ،
وجه الشجرة والخَبَّاز ،
وجه السائق والغيمة والبحَّار ،
وجه الشمس والجدول وجه بيار وبول ،
وجه المتوحد الجمعي ،
انهضي هأنذا أولد :
حياةً وموتاً
يتحالفان فيك ، يا سيدة الليل ،
يا برج الضياء ، يا ملكة الفجر ،
يا عذراء القمر ، يا أم المياه الأم ،
يا جسد العالم ، يا بيت الموت ،
اني اسقط بلا نهاية منذ ولادتي ،
اني اسقط في ذاتي ولا أبلغ أعماقي ،
اجمعيني في عينيك ، اجمعي الغبار

المبدد وباركي رمادي ،
أعيدي وصل ما انفصل من عظامي ، انفخي
في كياني ، ادفنيني في ترابك ،
وليهبْ صمتُك السلامَ للفكرة
الفكرة الثائرة ضد ذاتها ،
أبسطي كفك ،
يا سيدة البذور التي هي أيام ،
النهار خالد ليس يغني ، يطلع ، ينمو ،
يولد لتوه ولا ينتهي من الولادة أبداً ،
كل يوم هو ولادة ، وولادة هو
كل فجر ، وأنهض ،
وننهض جميعاً ، الشمس
تنهض ، بوجه شمس ، جان ينهض
بوجهه الذي هو وجه جان ، وجه الجميع ،

يا باب الكينونة أَيْقظْني ، كن انت الصباح ؛
دعني أَرَ وجه هذا النهار ،
دعني أَرَ وجه هذه الليلة ،
كل شيء يُفْضي الى كل شيء فتتغير الوجوه ،
يا قوس الدم ، يا جسر النبض ،
خذ بيدي الى الجانب الآخر من هذه الليلة ،
حيث انا أنت ، حيث نحن نحن ،
في مملكة الأسماء المتشابكة ،

يا باب الكينونة : افتح كيانك ، انهض ،
تعلم ان تكون ايضاً ، انحتْ محياك ،
عالج قسماتك ، جد عيوناً

كي تنظر الى وجهي وأنظر اليك ،
كي تنظر الى الحياة حتى الموت ،
يا وجه البحر ، الخبز ، الصخر ، الينبوع ،
يا منهلاً يذيب وجوهنا
في الوجه الذي لا اسم له ، في الكائن الذي لا اسم له ،
في الحضور الذي لا يوصف امتلاؤه بالحضورات .
أريد ان اتابع ، أريد الذهاب الى ما هو أبعد ولا أستطيع :
اللحظة اندفعت في أخرى وأخرى ،
لقد نمت أحلام حجرٍ لا يحلم
وبعد أعوام تشبه الحجارة
سمعت دمي السجين يغنّي ،
وأخذ البحر يغنّي بصخب من ضياء
وواحداً واحداً ، كانت الأسوار تستسلم ،
وكل الأبواب تنهار
والشمس تركض للنهب تحت جبيني ،
تفك جفنيّ المغمضين ،
تجرّد كياني من غشائه ،
تقتلعني من ذاتي ، تفصلني ،
من نومي القاسي ، نوم قرون الحجر
وسحر مراياها يعيد الحياة
الى صفصافة كريستال ، حورة ماء ،
نافورة ماء عالية قوستها الريح ،
شجرة راسخة الجذور رغم انها تلوح راقصة ،
مسيرة جدول يتعرج ،
يتقدم ، يتراجع ، ينعطف
ودائماً يصل .

مكسيكو ١٩٥٧
٤ إهكتل

● قصة

عبد الحكيم قاسم

طرف من خبر الآخرة

الموت

باب كبير له عقد عال جهم ، بسيط الزخرف ، في جدار عميق الصمت من كتل الحجر الابيض عليها غبرة القدم . المصراع من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد ، المدقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس . الرحلة الى هنا محتومة، والنية تولد في لحظة صمت مبهمة ، لها أصداء ربما تفوت السمع ، لكنها تصيب القلب . تظل تنقر على جلده المشدود حتى يكون خوف آت من مشاهد معروفة ، ومن مشاهد غير معروفة ، من تجارب منكورة وأخر قبل التذكر . وعليه فهو خوف لا يمكن الفرار منه ، ولا يمكن إقتسامه مع الآخرين ، فهم خائفون حتى لا يرى بعضهم بعضا . انما ينبغي ان يرحل الواحد به كما يرحل المجروح بجرحه يطلب له الطب حيث يكون للخوف طب .

والرحلة الى هنا تمضي في حارة ضيقة يتقارب فيها الصفان المتقابلان من واجهات الدور ، يحصران بينهما وهج الشمس ، والغبار ، وسخونة خانقة ، وحياة امام ابواب البيوت وسخة ، كسيحة ، متخبطة ، توشك ان تكون ذاهلة عن غايتها ، ماضية في غير سياق ، لا تقف لتسترد انفاسها ، او لتتأمل ذاتها . وفي الدور النساء منزورات للقعود والثياب السود والبكاء ، وقهر خانق يدافعنه بحقد اسود وغل مسموم ، والرجال قعود في الباحة على رأس الحارة ، يصك الأرض تحتهم دبيب النساء في قيعان الدور . هل ترد من الذعر الكلمات الحكيمة والمواعظ الحسنة ، هل تفك الطلاسم المضروبة على القلوب المشتاقة لريق الأنوثة وريق الرجولة . أي قدر لا يدفع آخذ بخناق قلوب الرجال وقلوب النساء ؟ .

تبدأ الرحلة من الباحة ، وتمضي في الحارة ، على إيقاع كلمات العذاب في مواويل الصبر ، ومشاهد الفجيعة في حكايات المقدر والمكتوب . حتى إذا ما إنتهت الرحلة إلى هذا الباب فهو غفل بين كل الأبواب الأخرى . فاذا ما تأمله الواحد قليلا وجده مختلفا في كل شيء . تكوين شديد الوطء على القلب يلجيء المتأمل الى الصمت . ويكون أسى يوشك ان يدفع الدمع الى المآقي . لكن الباب ــ بالرغم من ذلك ــ فيه طيبة وقرابة الى الوجدان . لا يعرف الواحد من أي تفصيلة في ذلك

التكوين الصارم تنبع تلك الطيبة وتنهمر . ربما من هذه المطرقة ، التي هي على هيئة كف انثوي رقيق جميل من الحديد ، ممسك بكرة صغيرة تهوي على سندان ناتىء من جسم مصراع الباب . تشكيل انيق وسط إطار الجهامة والجلال .

يتأمل الحفيد ذلك التشكيل حتى تولد في قلبه بسمة تعزي ، تمنحه العزم . يدفع الباب ، ينفتح بسهولة كانت مأمولة ، وإن لم تكن متوقعة . لكن الصغير صامت وشارد . إذا أعاد إغلاق الباب وجد خلفه باحة صغيرة شديدة النظافة ، عميقة الصمت ومعتمة . الجدران مدهوكة بالطين دهاكة محكمة ملساء ، والسقف من حصر الغاب وفلق جنوع النخل . على اليمين باب غرفة مفتوح . على العتبة مداس الجد ، بلفة نظيفة حائلة اللون من جلد الماعز . الفردتان متجاورتان في خطين متوازيين تماما . ارض الغرفة مفروشة كلها بحصير إصفر بياضه من القدم . الجد جالس في الصدر . الغرفة خالية من الأثاث . الجدران شاهقة بلا شبابيك ، مدهوكة بالطين ، ملساء ونظيفة . السقف من حصر الغاب وفلق جنوع النخل ، وفيه فتحة يشع منها في الغرفة ضوء باهت خفيض .

الجد شديد النحول . جلبابه الاسود الكشميري الثمين معلق على كتفين مدببين ، تحته صدار ناصع من القطن له أزرار صدفية . وجه الجد مخيف . له عين مطموسة بالبياض كأنها زلطة ، أو حبة عقد رخيص . العين الاخرى محمرة ، مخبوصة ، شائهة الجفون . الفك الأسفل محطوم معوج ، وعليه فالجد لا يتكلم بسهولة ، وهو يتجنب الكلام غالبا . لكنه تحت عمامته الناصعة الجليلة ، له جبين نبيل يملأ قلب الحفيد بالحب . امام الجد حامل من الخشب المشغول ، مفرود عليه دائما كتاب كبير يبسط عليه الجد كفيه ، أو ما بقي من الكفين . فانه في الحقيقة قد طاشت كل اصابع يديه . لكن ما بقي منهما عليه وسامه ، حتى أن الواحد ليتصور انه هكذا ينبغي ان تكون الأيدي . يجلس الحفيد قبالة الجد لا يقترب منه ، والجد لا يتغير سكونه . يتأمله الحفيد طويلا ، ويسأل نفسه ما الذي بقى من الجد بعد ان نقص العين واليد واللسان ؟ ثم يسأل الحفيد نفسه أيضا ، وبالالحاح ذاته ، ما الذي نقص حقيقة من الجد ، إذا كان بعد ما زال انسانا حبيبا ؟

الجد يقيم هنا ، في هذه الدار ، وحده . والدار كائنة في وسط البلد تماما ، تنتهي اليها كل الحارات . وهي اكبر الدور ، ولها ما ليس للدور من مهابة وجلال . ومع ذلك فهي كائنة من الدور ، ومن وعي الناس ، في منطقة شديدة الغموض والانغلاق ، والرحلة اليها شاقة ، وإن سألت عنها تلكأت الاجابة ، او كانت السلامة في الصمت . لكن الواحد يستشف يقينا سائدا بأن الجد قديم ، تنتهي اليه انساب الأحفاد المنتشرين في دور البلد جميعها ، وهو يقين مقلق ، لكنه محتوم ، لا بد من الصبر عليه وإعتياده .

اما هذا الحفيد فهو مشغوف بالجد شغفا مكتوما ، لا يبتذله بالبوح او الثرثرة . لكن الكتمان لا يخفي سره عن العيون القلقة ، والأفئدة المتوجسة . إنه علامته المميزة ، والناس

تحيطه باللحظ المرتاب والخوف . لكن لا فكاك ، إذا ما حلت لحظة الصمت ، وغلت مراجل الحقد ، وإنتشرت مساحة الخراب ، إذ ذاك تكون الرحلة للجد مقدورة . يدخل الحفيد عليه في غرفته ، يجلس قبالته ، ويبقى وقتا طويلا صامتا . ثم يبدأ يلعب ، أو يغني ، أو يتشقلب . يتمتع بأمان عميق وحقيقي ، ويكون على سجيته ، وعذبا .

الجد تخدمه إمرأة عجوز ناشفة ، ضئيلة ، تبقى دائما في غرفة صغيرة مظلمة داخلية . والحفيد ، على كثرة ما رآها ، لم يتحدث معها ابدا . وهو لا يعرف كيف يدعوها الجد اليه . فهو لا يناديها ، إنما يغيم وجهه بسحب من قلق ، فاذا هي قادمة . تخلع مداسها على العتبة ، تزحف على الحصير حتى مجلس الجد ، تقرفص قدامه ، وتنظر الى وجهه . ومن دون ان يقول الجد شيئا تعرف ما يريد ، ودائما يكون ذلك كتابا تأتي به ، وتفتحه على الصفحة المطلوبة وتفرده امام الجد ، وتحمل الكتاب الآخر وتمضي به . كان الحفيد يعجب من تواصل بغير لغة ويدفعه هذا الى الظن بأن من الحواس ما هو قبل الحواس ، وربما كان ابلغ خطابا واكمل إنصاتا . ولو انه احب الجد حبا عميقا لا يشغله عنه لعب ولا درس ، ولو انه قرأ كتب الجد كلها ، واحاط بما فيها من حكمة وعلوم ، ربما كان بينهما هذا التواصل ، وربما احس بالجد في الليل وهو نائم بين محبة امه ومحبة ابيه ، ولكان قام على همس النداء الغامض ، لبس حذاءه ومشى في الحارة حتى الباب ، فتحه ودخل على الجد ، قرفص قدامه وعرف ما يريد . عليه إذن إن أراد ذلك الوصال ان يدرب نفسه على حب الجد ، وعلى قراءة كتبه قراءة الدرس والحفظ .

لكن ما هي صلة هذه المرأة بالجد ؟ إنها قريبته بشكل أو بآخر . لعلها إبنة احد اعمامه الذين ماتوا في الزمن القديم . لا احد يقول للحفيد عن قرابة هذه المرأة للجد . ربما لأن ذلك ليس مهما . السكة الى الجد ليست القرابة ، بل الحب والقراءة . كيف لم يدرك الحفيد هذه الحقيقة وهي قريبة اليه تكاد تلامس انفه ؟ . القراءة والحب . الحب والقراءة . لكن أهو طريق طويل يستغرق الحياة كلها ، ولا تكون ثماره إلا في الهرم ؟ . ضحك الحفيد إذا تخيل نفسه عجوزا ناشفا يأتي من الغرفة الداخلية على قلق الجد ، يخلع مداسه على العتبة ، ويزحف على الحصير حتى يقرفص قدام حامل الكتب . ضحك جدا ، وتشقلب في مكانه من السرور .

وإذا ما رأى ان الجد غارق في القراءة ، مشغول بها عما عداها ، قام متسللا الى خزانة الكتب في الغرفة الأخرى . صمت ورائحة تراب وإحساس بالاستحالة يديخ . رفوف الكتب لصق الجدران طالعة من الأرض حتى السقف . يسقط على الكعوب الجلدية الضوء من كوة السقف . الأرض مفروشة بحصير تتوسطه طبلية واطئة ، عليها أوراق مختلفة ، ودواة وريشة ، وحق مسحوق التجفيف الأبيض . ثم تلك الاسطوانة الكبيرة من النحاس الاصفر .

يتناول الحفيد الكتب مجلدا بعد مجلد . يقلب في الواحد قليلا ثم يتركه ليأخذ غيره . عدته من الحروف والكلمات والتراكيب والانشاء لا تعينه على القراءة ، لكنه مع ذلك يعاود تقليب

الصفحات وتأملها . انها السطور قادمة من حيث لا يعلم احد ، وماضية بلا رجوع تحرث في القلب . أتراها تقدر المقاديروتصنع للدنيا الناموس ، أم انها العبرة التي تصنع بعد ذلك الندم . إنها على أي الأحوال ، حسنة التنسيق .

وهو إن لم يقرأ فهو يغرق في تأمل الحروف ، ونمط الكتابة القديم . ففي الكتاب يعلمه غير ذلك . فاذا كانت الميم ممدودة زيد عليها ألف . لا يفقه الحفيد علة ذلك . فالميم الممدودة حالة تطيقها الميم وحدها ، ولا يحتاج الكاتب إلا ان يشير إلى ذلك برسم مدة فوق الميم . اما تلك المضاف اليها الف فهي حالة جديدة ، مدارها حرفان متجاوران . يسخط الحفيد على نمط الخط في الكتاب ، ويتوله بكتب الجد ، حيث الحروف مزينة بأنواع من العلامات لكل دلالته . ويحب كذلك رسوم الكتب . هي لا تشبه الناس ، أو الناس ، بالاحرى ، لا تشبهها . والعبرة على أي حال بما في هذه الصور من العلم والحزن .

فاذا ما تعب الحفيد جلس على الحصير إلى الطبلية ، تمتد يده الى اسطوانة النحاس . كبيرة ثقيلة . يفتحها ويخرج منها لفافة من الورق . يفردها ويقرأ . تاريخ اسرتهم . هذه الأرض كانت برية ترن في جوانبها صرخات السباع . ثم جاء رأس هذه الاسرة سيدي قطب الكائن مقامه في المقبرة خارج البلدة . وجاءت معه إمرأته كريمة سيدي حسن الدين الكائن مقامه في القرية المجاورة . بني سيدي قطب وسط هذه البرية دارا ، وانجب عيالا ، وزرع ارضا ، وملأ الدنيا خيرا وعمارا . يفرح الحفيد كل مرة يقرأ فيها هذه الأخبار ، فهو سليل هذا القطب ، او تكرير آخر له . يفك لفائف الورقة ويقرأ .

ثم إنه انجب فلانا وفلانا . اما فلان فقد تزوج فلانة ، وانجب فلانا وفلانا وفلانا . وهكذا سطور بلا نهاية ، وأسماء بلا عدد . الكل من اسرة قطب ، والكل ماتوا ، والكل مدفون بمقبرة القرية الآن . يتفكر وهو يتأمل الاسماء بخط الجد العجيب . كل إسم في السجل يشي بتصور ما عن شخص ما يحيا ويضرب في الأرض . السجل حياة اخرى نابضة . يعاني الحفيد السؤال الذي يستغلق عليه كل مرة ، اين الحقيقة ؟ إن عالم الشجرة ، من ساق وفروع وأوراق وبراعم ونوارات وثمرات ، يقابله عالم آخر مدفون من الجذور التي تتفرع ، وتمتد حتى تدق الى ما سمكه شعره ، ويقولون إن العالم المدفون من الشجرة اكبر من العالم الظاهر منها ، وإنه شرطه ، فأين الحقيقة ؟

لا بد انها شاملة العالمين ، وأن كل عالم منهما هو شقها . اسرة قطب حقيقة شقها مدفون وشقها ظاهر . الحياة شق الحقيقة ، وشق الحقيقة الآخر هو الموت . حينئذ انقبض قلب الحفيد مما يعرف عن حياة اسرة قطب . من العقم والخراب في الباحات والحارات ، في الدور والحقول ، في القلوب والأرواح ، على الأيدي وعلى ملامح الوجوه ، اتراها تعدد آفة هذه الحياة

على عالم الموت ؟ داخ الحفيد مما اودى به اليه الفكر . تطلع الى وجه الجد من مجلسه على الحصير ، رأى سحبا رمادية كئيبة تنعقد على الملامح الجهمة .

ورأى كأنما تميل المرئيات على الايقاع البطيء لترتيل المرتلين ، وعديد الباكين ، وكأنما من هنا يصدر الايقاع المنغوم لكل صلاة ، ولكل دعاء ، ولكل بكاء كان او يكون . من هنا يشع ويتوزع على كل دار وعلى كل قلب . في صدر كل رجل سورة ، وفي صدر كل إمرأة بكائية . يزداد الصمت في قلب الحفيد عمقا ، يترقب ان يشق اجواز الفضاء صراخ ينعى ميتا .

الصلاة والبكاء والقراءة . الكلمات الطيبات في الصدور العارفة الحكيمة . الكلمات السمر في الصفحات الصفراء . السطور القادمة من الزمن الأول . الأناشيد التي ترن في الافق الأبعد ، النابضة في عروق الوقت بلا كلال حتى تتجاوب القلوب بالأصداء ؛ حتى لا يكون عجز وتكون الحياة ويكون موت . في هذه اللحظة تجاوبت اجواز الفضاء بصراخ الناعي يعلن النبأ المرتقب .

قال الحفيد في نفسه ، سيكون على الجد الآن ، أن يكتب إسما جديدا في سجله . لكن كيف يكتب الجد بيديه هاتين ؟ أهو يملي على العجوز التي تخدمه وهي تكتب له ؟ لا ، الخط في السجل هو خط الجد بلا شبهة . وهل يمكن قيد إسم ميت في سجل الموت إلا بمثل هاتين اليدين ؟ كان على الحفيد الآن ان يخرج . أخذ مداسه وقام . وإذا رد مصراع الباب الضخم وراءه التفت اليه . المطرقة الجميلة ، وسط الجهامة الجليلة ، كأنها تدعو المبارح ان يعود مرة أخرى . والحفيد كلما خرج من هذا الباب كان على ثقة انه سيعود .

الموت يملأ البلد . صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع . وجوه عليها غبرة . الرجال يحوقلون ذاهلين . النساء مشقوقات الجيوب ، مجروحات الخدود ، معصوبات الرؤوس بالطرح السود . الكل يجري ناحية المأتم . يعرف الحفيد هذا كله ، وفي عمره جربه مرات بلا عدد .

يريد ان يزور الآن زوجة الميت . يحبها منذ سنين . وهو منذ سنين معتاد على رؤيتها . لها غرفة على السطوح ، صغيرة وحيدة تحت ثقل الشمس ، ولو وضع على ظهرها شاهدة لاشبهت قبرا . يدفع الباب ويدخل ويغلقه وراءه . بعد ان تعتاد عيناه العتامة يراها في ركن من أركان غرفتها ، منشغلة بأمر من امور معاشها . يقبع قبالتها ويبقى ساكنا . قد يجد شيئا يحكيه لها ، وقد لا يجد . لكنها كانت لديها دائما حكايات كثيرة . تحكي نضيضة الكلمات ، رتيبة المقاطع ، باكية الصوت . يفك الطلسم عن الباب الى عالم وديع رقيق .

تحكي وكأنما لا يعنيها ان يفهم . يتأمل وجهها الأسمر الوسيم ، وعينيها البنيتين ، وحاجبيها المتوقسين ، واسنانها الناصعة كقطع الصدف . يتأملها ويفهم كلماتها ، لا يفلت واحدة منها ابدا . وأحيانا ادركت هي انه يفهم . عندئذ اخذت يده بين يديها . ومرة احس بدفء اليدين حول وجهه . لا ينسى هذه المرة ابدا ، وما زال يجد ذلك الدفء على خديه .

كان يزورها كثيرا . يدفع الباب ثم يغلقه وراءه ، وبعد لحظات من التحديق يراها . في تلك المرة وجدها عارية ، جالسة في الطست على كرسي تغتسل . نظر اليها . ترددت قليلا ، ثم قالت : لا بأس .. إجلس ! . جلس قبالتها وهي واصلت استحمامها . كانت احيانا تكف عن صب الماء حتى لا تطغى كركرته على صوتها وهي تحكي . تظل تقول والقطرات كالدموع منحدرة على جسمها . أحب الحفيد جسمها . الحمام يشبع في سماره وردية يانعة ، وهي تحممه باعتناء وحنان . وعندما انتهت جففت نفسها متأنية . قال الحفيد في نفسه إن المرأة كائن نبيل . وهي لاحظت في عينيه محبة ، ربما بدأت تحكي من جديد حتى تبلل وجهها بالدموع ، جففته وإرتدت قميصا خفيفا ، وقامت تمشط شعرها .

كان ذلك منذ سنين . وفي هذه السنين كانت المرأة تبعد عنه شيئا فشيئا حتى كره حقيقة انه بمرور الوقت يكبر ، وإن لم يفهم لماذا . ولما أدرك انه ليس لديها تبرير لذلك لم يسألها ، وإن اطاعها . لكن زيارته لها استمرت . وهو يتمنى ان يزورها الآن في غرفتها على السطوح . غرفة وحيدة في وقدة الشمس كالقبر ، وهي معتمة من داخلها كالقبر . ودائما كانت تطن في داخلها نبابة خضراء من نبابات المقابر .

مشى الحفيد ناحية صوت التلاوة والنواح . امام باب دار الميت خلق كثير في صفوف جنب الحيطان ، قعودا يرتلون سورة العمد . في وسط الدار المناحة ، وفي المندرة جمع الفقهاء يخيطون الكفن . لكن الحفيد صعد السلم الى الغرفة على السطوح ، حيث الميت مغطى بملاءة بيضاء ، وحوله دوائر النساء في الثياب السود حتى الحيطان . على العتبة كومة احذيتهن . أخلى الحفيد لنفسه مكانا وجلس ساكنا . الندابة ناكسة الرأس ، مستورة بطرحتها . صوتها غامض المأتى ، فعال في القلب . ما تقف عند مقطع حتى تنطلق النساء صارخات ، ومن ثم تعود ثانية الى سطور البكائية .

حرير ثياب العزاء ، ودفء الأجسام المتزاحمة ، وسخونة الدموع والخدود الملطومة ، البكاء وهزيم سورة العمد الآتي من الشارع ، اهذه الحياة الثرة اخصبها الموت المدثر بالبياض في وسط الغرفة ؟ ثمة قرابة بين الزخم في هذه الحياة ، في هذه اللحظة ، وذلك الذي في الكتب في دار الجد . الترتيل والمناحة ، العلم بالموت ، صامت مترب هناك ، وساخن نابض مبلول هنا . داخ الحفيد مما اودى به اليه الفكر . حن الى المرأة زوجة الميت . جالسة عند رأس الجثة تبكي ، وتصرخ ، وتولول . لكن الحفيد يجد في اعماق ذلك تلك النغمة الآسرة التي وجدها دائما في احاديثها وحكاياتها . انصت اليه بكليته . يود لو انها بكت ابدا او تحدثت ابدا .

لكنه يجب ان يقوم . نزل السلم الى وسط الدار . مال على الغرفة حيث الفقهاء يخيطون الكفن . الفقهاء هم اكثر المعطوبين من اهل البلد عطبا ، واكثر المعلولين علة . يحملون في اجسامهم من الموت اكثر مما يحملون من الحياة . وعليه ففيهم جسارة ، وفي سمتهم جراءة .

ربما رسمهم هذا قسسا للمنون يستألفونه بالقراءة ، ويتحسسونه بلا خوف ، وربما في جذل . هم شيوخ الحفيد في الكتاب يلتزم إزاءهم بالانصات وحسن الفهم . خلـع نعليـه وجلس على الحصير، بجواره السلة التي فيها ما تم شراؤه من جهاز الميت . قماش من الحرير والقطن ابيض واخضر ، حرير ومخمل . ليفة ناعمة ، وصابونة نابلسية ، وزجاجة عطر . يجوس الحفيد بيده في السلة فتسري في بدنه لذة . الفقهاء يخيطون ويقرأون سورة ياسين . كل حافظ آية ، ثم يقرأ التالي له الآية التالية . تتنوع الأصوات وتتلون القراءات في سياق السورة الواحد . وإذا كان الحفيد في الحلقة فقد جاء عليه الدور . قرأ : « إن كانت إلا صيحة واحدة فاذا هم لدينا محضرون » . فاجأه ان صوته عال ، وأن نغمته حسنة . سوف يكررون السورة حتى تتم خياطة الكفن .

قام الحفيد خارجا . مضى في الشارع الى الخلاء . يبتعد وراءه صوت التلاوة والنواح قال في نفسه إنها كانت رياضة في بستان الموت ، كابوسية وملذة . وبلو ضحك وأغرق في الضحك ، أو قفز وتشقلب . هذا يكون احسن ما يكون عند الجد . مشى من السكة الى المقبرة . هناك قبة سيدي قطب . الخطوة تقرب الماشي نحو المقام خطوة . حوله غيطان الشواهد الطينية في سطور منسقة . هذا سجل مكتوب على هذه الصفحة من الأرض بحجوم القبور وقوائم الشواهد . في كنف سيدي قطب هنا الاحفاد الموتى ، مثلما الأحفاد الأحياء في كنف الجد ، في القرية . على مقام القطب ذات المهابة التي على دار الجد . وقف الحفيد في مكانه . لم يقترب اكثر . أتراه يجلس القطب ، الآن ، تحت قبته بوجه شائه ، ويدين طائشتي الأصابع ؟ أتراه يقيد إسم كل وليد ؟

دارت عينا الحفيد بين سطور القبور على صفحة الأرض . قلب الحفيد البصر بين القرية والمقبرة . هنا دار الذين ماتوا ، وهناك دار الذين لم يموتوا بعد. ومن البيوت هناك تصنع القبور هنا . وذلك الصمت الموحش ، المسيطر ، مصنوع من نسيج تلك الوحشة الضارية اطنابها في عقول الاحياء ، من الخواء في ارواحهم ، من ذلك الفزع الذي يحجر العيون في المحاجر ، ويشل الأيدي ويأخذ بخناق القلوب حتى لا تكون قادرة على الفرح . ما هو ذلك القدر الفاجع الذي تحاول دفعه الأيدي المشوهة للجد ولسيدي قطب ؟ . تطير الرياح على وسعها فوق رؤوس الشواهد وسقوف الدور . تتسلط شمس الظهر على الحجوم الطينية حتى لا تلقي حيطان الدور وحيطان القبور جنبها ظلا . قريتان توأمان، في البعد القليل بينهما يدور الناس دائخين ، محاولين ، في صبر ، استئناس العماء بسر التلاوة .

الآن يأتي الرسل ، رجال شمروا الجلابيب عن السيقان ، وحملوا الفئوس على الأكتاف ، وتقدموا مهمومين ، لكنهم يخطون بلا تردد . تبعهم الحفيد . جلس يراقبهم على ظهر القبر ، بين الصبارة والشاهدة . هم يحفرون ويحفرون . تفزع الخنافس وديدان الأرض من المناجاة . لكن الفئوس تعمل بلا تردد ، حتى اصبح العمق مقدار قامة رجل . هنا بان الجدار . بدأوا ينزعون

منه الطوبات واحدة وراء الأخرى ، حتى تدورت الفتحة المؤدية الى عرصة القبر ، تخرج منها الرائحة القوية ، والذبابات التي افزعها الضوء .

هنا جمد الرسل امام الفتحة المظلمة مبهوتين . إنهم غائصون في الحفرة حتى رؤوسهم . يشرئبون متطاولين ويتلفتون بحثا عن اللحاد . يطل هذا عليهم في مكانهم . خلف ملامحه الغليظة الجهمة إبتسامة يراها الواحد كما يرى المغمض الضوء . يسأل الحفيد نفسه ، متفكرا ، لماذا اللحاد قادر – من بين كل الناس – على ان يرافق الذاهب المفارق في رحلته إلى أبعد مما يستطيع الآخرون ؟ . يلح السؤال على الحفيد ، وهو يرمق اللحاد ، ولا يجد الا الابتسام الغامض خلف الملامح الغليظة .

الآن يخلع اللحاد مداسه . يضم الفروتين ، النعل الى النعل . يضعهما بأناة على حافة الحفرة . يمد يديه الى الرسل . يسندونه حتى ينزل مستقرا على القاع . جلوسا يزحف داخلا الى جوف القبر ، تسبقه قدماه الحافيتان . يناوله الرسل قصعة من تراب جاف . هو الآن يسوي فراشا جافا ، ناعما ، من اجل الميت القادم .

□ □ □

الآن يسمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين ، ووقع خطاهم . وفي خلفيته صراخ جماعة النساء يعمق من جلال التلاوة ووقارها . والقبر مفتوح ينصت كما لم تنصت اذن من قبل . ذلك الباب الى الآخرة . الآن في القبو المظلم يقعي اللحاد منتظرا . إنها لحظة شديدة الوطء والغرابة . يتصور الحفيد ان جسم القبر فيه نبض وفيه شوق ، قلب يظل يخفق حتى يزاح الغطاء عن النعش ، وتمتد الأيدي تحمل الجثة تسلمها الى الفوهة المظلمة .

وإذا تم ذلك حل الصمت ، لا يسمع غير صوت الشمس الظهرية تضرب في يوافيخ الرجال ، تحت تقاياهم من صوف الغنم الأحمر ، وهم شهود ينظرون . ومن الجمع الواجم تسلل فقي حافظ ، مشى الى ما خلف القبر ، هنا اقعى في مسكنة يستر رأسه من الشمس بمنديل ، كأنما يستر به حديثه الى ساكن القبر الجديد . واذ خرج اللحاد أهيل التراب حتى ردمت الحفرة ، رتق الفتق بين الموت والحياة ، لحظة من الادراك والحكمة وزوال الخوف ، وإن بقي وجه الأرض يحمل الندبة .

مضى الجميع ناحية القرية ، وبقيت المقبرة وحدها في صمت . ما زال الحفيد قابعا على ظهر القبر . الشمس تخبطه على أم رأسه بلا هوادة . يتأمل ظهور الماضين واقفيتهم . دائخ ، وقلبه منقبض . ربما يعلم الراجعون ببقائه هنا ، يرمقونه بحذر ، ويرتابون به . أهو يحلم ، ام يهرف من الحمى ؟ ، أم أن ما يراه حق ؟ ، وهذه هي تلك اليد الانثوية ممسكة بكرة صغيرة من الحديد على باب الجد . أضربته الشمس ام ما يراه حق ؟ . يحس عتامة غرفة الجد ورطوبتها ، ويرى

الجد . يجلس قبالته ممتلىء القلب والعينين بالدموع .

الرحلة اليه اليوم لم تكن شاقة ، ولم تأت من اعماق الدور تلك الاصوات المسمومة بالضغينة والبغضاء . النساء إجتمعن ، القلب على القلب ، الحزن على الحزن ، القهر على القهر ، لابسات الأسود ، مجروحات الخدود ، تبكين على الميت بدموع سخينة . ثم قامت زوجة الميت . جاءت لتجلس قدام قبر زوجها تؤنسه في ليلة وحدته الأولى . إنها رقيقة وعذبة . ترى الحفيد ، تأخذ وجهه بين يديها ، يحس سخونتهما . تسيل دموعه على اصابعها .

القبر

جوف مظلم رطب عطن ، تطن فيه الذبابات ، ويسمع القلب دبيب الهوام الغامض في الجحور والشقوق . اللحاد جالس القرفصاء في الظلمة . من مجلسه يتحرك بحذر . انفاسه رتيبة ، وكفاه يتحسسان الأرض من حوله حتى يصطدما بعظام ما زالت تعلق بها فلذات لحم ، وبقايا كفن . يزيح اللحاد العظام في رفق ليفسح مكانا للميت الجديد . يزيحها في رفق وتؤدة . انها عظام رجل عرفه وجاوره العمر كله . كانت بينهما المودة ، وكان بينهما الخصام ، ثم بات ، وهو لحده بيده . وحينما علم بميت اليوم عرف انه سيدفن في هذا القبر ، وانه سيكون لازما ان ينحي الجار القديم قليلا ليفسح مكانا للميت الجديد . وعليه فقد قال اللحاد في نفسه : نعم ، سنراه اليوم بعد غيبة طويلة . الواحد في الحقيقة يشتاق للناس ، طابت صحبتهم . أم كانت نكدة . يزيح العظام برفق . كأنما يشم ريح الجار القديم ، ويجد إقباله عليه من بعيد . يطلب له الرحمة .

يضحك اللحاد ضحكا خافتا وهو في جوف القبر . يقول وهو يكلم الجثة مواسيا : الآن يأتيك رجل أنيس ليرقد الى جوارك . سيحكي لك طرفا من خبر الدنيا ، أقلها سيفرحك ، أعرف ، وأكثرها سيغضبك ، فأنت رجل قليل الصبر على حماقات الناس . ضحك مرة اخرى ضحكا واهنا . سوى بكفيه مكانا للميت الجديد . قال يكلم نفسه : لا ينبغي ان نترك تحت جنبه حصوة تظل تؤلمه الى يوم القيامة .

إستدار اللحاد في مجلسه ، وإستلم الجثة من الفوهة ، يحملها على يديه حتى يريحهاممددة في المكان الذي سواه بيديه . القدمان ناحية القبلة والكفان على الصدر . فك خياطة الكفن . نعم ، على الفور سوف تنتفخ البطن وتتورم الأعضاء ، فاذا ضغطها الكفن يكون عذاب يجب ان يرحم الميت منه . ها هو ذامات هو الآخر . بموته تنقص من دنيا رفاقه قطعة ، يستوي إن كانت بارة او كانت شقية ، النقص في الحالين مؤلم . نعم ، والواحد يظل يقدم العزاء ويستلم العزاء ،

ويمشي في الجنازات ، ويلحد الموتى حتى يكون مشوار الى القبر لا يعقبه عناء الرجوع . جلس القرفصاء عند قدمي الميت وقرأ . بعد إنتهاء القراءة بقي هنيهة صامتا ، ثم قال في نفسه : لا محيص عن الخروج .

يسد اللحاد فوهة القبر بالطوب ، طوبة بعد طوبة . يزداد جوف القبر كل مرة عتامة ، وتتلاشى منه رويدا رويدا تلك اللمعة الواهنة ، ويكون ظلام تام . عندئذ ينبض في الميت وعي غامض متحسس لما حوله . يأتيه صوت الملقن : « يا عبد الله ، يا بن امة الله ، توفـاك الله . » . وذلك إذن هو الموت . مضى صوت الملقن : « يا عبد الله ، ذهبت عنك الدنيا ، وانت الآن في برزخ من برازخ الآخرة » . عينا الميت كتلتان من خبص بلا حياة ، لا تتحركان ، ولا تنفتح عنهما الأجفان ، لكنه يرى . يرى برزخة الذي هو من برازخ الآخرة .

القبر والقبو المتقوس فوقه . الطوبات الرطبة ، وما تراكم عليهـا من طبقـات سوداء شحمية . ما بين الطوبات من جحور الحشرات والهوام ، تفجؤها رائحة الميت الجديد فتمضي تقلب فيما حولها ادوات استشعارها ، وتتأهب لرطة الاستكشاف الواعدة بالشبع . ثم انه رأى جوف القبر يعبق بالنبابات العمياء ترهف السمع ، وتمضي على هدى اننيها . الأرض حواليه تراب رطب مدهن ، فيه حصوات وبقايا عظام . عن يمينه ويساره الموتى الذين سبقوه . قماش الاكفان اسود وتهتك عن جماجم وهياكل عظمية ما تزال عليها لطخ من لحم متعفن أو جاف . عرف الناس . أي اجتماع هذا يسوده الصمت والدهشة . غاب صوت الملقن ، وهو لم ينشغل بغيابه طويلا .

شغلته آلام بدأت في بطنه ، وصدره ، ورأسـه ، وساعديـه ، ورجليـه . آلام في كل خلية وعرق من كيانه ، استشرى الألم حتى اصبح عذابا يرى بصماته على جثته الممددة . إنتفخت الجثة حتى لتكاد تنضو عنها لفائف الكفن . تورم الوجه واسود لونه ، طمست العينان واختلطت الملامح . تعفن اللسان والشفتان . نزفت المخارج وعبق القبو برائحة بشعة . هاجت نبابات القبر دهشة . الجسم يترمم . ينهدم ذلك النظام البديع للخلايا التي فقدت الحياة في اللحم والدهن والغدد ، في القلب والمخ والكبد والرئتين . تتهرأ العروق ، وحبال الاعصاب ، وضفائر العضل . خرجت ديدان دقيقة من شرانق كأسنان الابر ، واقبلـت تنهش في رميم الاحشاء .

ذلك هو الموت إذن . ألم فادح ، وهو لا يستطيع ان يصرخ ، ولا هو بمستطيع ان يتقلب او يقوم ، لكنه يرى . يرى وجهه الذي يحمل قناع الموت البشع . ومن وراء هذا يرى وجهه وعليه وضاءة وفيه وسامة نورانية . لمحة كتلك التي تشرق في وجه عالم حافظ عارف بما يسأل عنه ، يرى قلق السائل وتوزع نفسه ، فيطل عليه بوجه فيه وسامة المعرفة . عرف الميت هذه اللمحة من

الوسامة وفتن بها . الآن يراها في وجهه فلا يدهش ولا يفرح ، بل يساوره يقين عميق بأنها هي الأصل ، وأن غيرها كان عارضا .

ذلك هو الموت إذن ، الم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد ، وبه يتحقق التحرر من النقص ، ذلك الذي شرطه الجسد ، والذي هو شرط وارد على الجسد . سقط الشرط والمشروط ، فانتفى القبح ، وتألقت القدرة على الرؤيا . رؤيا ليست هي الرؤية المتحققة من سقوط النظر على المنظور كاشفا ما يواجهه منه ، بل هي ادراك المرئي كله ، ظاهره وباطنه ، في حركته وسكونه إذا تجريان حسب قوانين وجوده ، بلا حفز ولا تثبيط . رؤيا تزداد صفاءا ودقة وشمولا كلما اقتربت من الكمال براءة الكيان من مادة الجسم .

حينئذ حضره العمر كله على ظهر الدنيا ، كل الاشياء ، ما تحول منها وما زال باقيا ، كل الأوقات ، ما انصرم منها والذي ما زال بعد حاضرا . كل الناس ، من مات منهم ومن لم يزل بعد على قيد الحياة . حضور مطلق منفي عنه القسر او الابتسار او الاخلال بالأنساق ، حضور لا يثير دهشة ، ولايصنع فرحا ، ولا يؤجج شماته ولا ندما ولا حفيظة ، بل يكون معرفة .

رأى ليل قريتهم منورا بنجوم زواهر ، متقببا على بيوت ضمت في حناياها هجوع الخلق وسكن الأشياء . ورأى امه راقدة في الغرفة جنب جدته في بيت خاله . ويراها في ساعة من الساعات التي ارقها فيها الفكر . زوجها إختلف مع اخيها ، والخلاف تطور الى نزاع اصبح عداوة لمودة وصدعا يستحيل رأبه . ولما كان عرف الناس يفرض على الأخت ان تلزم جانب اخيها في خلافة مع زوجها ، ظالما كان او مظلوما ، فقد فعلت ، وتركت الى دار اخيها زوجا في بطنها منه جنين ، وأيامها معه احسن ايام عمرها .

كانت الام عطوفة الوجه ناعمة اليدين . كانت في العشرين من عمرها حينما تزوجها الاب الذي كان في الرابعة عشرة من عمره . وقد امكن الأم ان ترضي في رجلها الصغير مشاعر رجولته المبكرة ، بأن كانت له امام الناس زوجة مطيعة توقره ، وفيما بينهما كانت له أما رحيمة واختا بارة ، وفي الليل امتعته بنفسها ، واعطته نعومة جسمها وعطش روحها . والناس شهدوا للزيجة بالنجاح . والحول حال على الزوجة ، ثالث مرة ، وفي بطنها من زوجها جنين . ثم كان الخلاف . جرت الحبلى بين دار زوجها ودار اخيها ، مصروعة بالخوف واليأس ، تريد ان تضم الجانبين قبل ان يبتعدا بلا امل في الاقتراب ، لكن لا محالة .

في ذلك الوقت كان الميت نطفة تتخلق في بطن امه ، وهي راقدة جنب الجدة ، في الغرفة ، في

بيت الخال . يرى الجسد المطروح . يرى هموم القلب وارق الروح وعجز العقل . يرى الدم في العروق ، وافراز الغدد ، واخلاط العصارات ، ونظام الأعصاب . سم الخوف والحزن يسري في الكيان المحطوم على الفراش حتى تضطرب وتتشوه فيه كل نشاطاته الحيوية .

في الوقت ذاته كان الخال يرقد في غرفته جنب زوجته ، تحرق كبده كراهيته لزوج اخته وابن عمه . يهون عليه ان يموت ولا تكون اخته متعة لعدوه هذا في الليل ، وخادمة في النهار . وفي الوقت ذاته كان الأب يرقد في غرفته وحيدا ، الى جواره فراش زوجته الخالي ، ينظر اليه ويتمزق ألما ، لكن الموت اهون لديه من ان يعتذر لأبن عمه ، ويطيب خاطره ، حتى يأذن هذا بعودة الزوجة بحملها لدار زوجها . يشمله الليل ويشمل الجدة التي تتعذب بعذاب بنتها ، ولا تعرف سبيلا لشيء . كلهم ينتظر مولودا يسري الى جسمه التلف من جسم امه ، حتى يولد معلولا علة تبقى تشوه قدر حياته حتى يموت .

الآن يعرف الميت ان خاله كان يحبه ، وانه كان يتمنى ان يتخذه ولدا ، فهو لم يعقب سوى بنت واحدة انعدم رجاؤه في خلف غيرها . لكن الخال كان يرى شبه ابن الاخت بأبيه ، ويعرف انه صائر له على اي حال . يعرف هذا فيعميه الغضب ، ويعصف بأخته وبأبن اخته . ينام الطفل جنب امه في الليل ، يرى عينيها اللتين ماتت فيهما كل فرحة ، وجسمها الذي ينبل كل يوم . يرى حالها فيكره خاله كراهية مرة ، وينتظر يوما يأخذهما فيه الأب اليه . لكن الخال يطلق الاخت من زوجها بأمر القاضي . وفي اللحظة ذاتها التي سمعت فيها الأم نطق الحكم بطلاقها ، نشبت جرثومة السل في رئتها . وفي عام كانت قد انهارت امام جيوش الميكروب التي نشبت في رئتيها وماتت .

ماتت الأم ، لكن الطفل يحملها في جسمه ما كانت عليه من العجز والرعب . بل انه يحمل في جسمه اباه وخاله وجدته ، ما هم عليه من التمزق ، وما يعصف بهم من مشاعر ، وما يكبلهم من عجز ، يحمل الطفل ميراثه الأليم ، ويضرب في جنبات دار خاله . حتى سأله القاضي بعد ذلك بأعوام ان كان يعرف اباه ويحب ان يعيش في كنفه . أجاب صارخا ان نعم ، وجرى فألقى بنفسه في حضن ابيه . اخذه الأب اليه . احبه كل الحب . اخذه معه حيث راح في النهار ، واوسع له في فراشه في الليل ، يوسده ذراعه ويبقى ساهرا يرعاه ، وهو فرحان بأبيه وبخروجه من دار خاله . الآن يعرف ان الخال كان يقضي الليل فريسة للحزن .

ماتت اخته وامه ، وخرج ابن اخته ، وبقت له ابنة معلولة ، وزوجة لا يسعه ان يضع في رحمها خلفا آخر .

يحس الابن ارق ابيه في الليالي تشوب سعادته المخاوف . يخاف على حبهما ولا يعرف مأتى ارق ابيه . الآن يعرف بأن الاب الذي هو دون الثلاثين كان يرغب في الزواج . ولقد فعل . يرى الميت الآن نفسه وقد نام جنب ابيه على سرير العرس الكبير من النحاس الاصفر . ومن خلال نسج الكلة الشفيف يرى جنب السرير : دكة عليها خشبة ووسائد ، وعلى الأرض بساط ، وفي اقصى الغرفة خزانة بمرآة كبيرة . لكنه في الصباح وجد نفسه نائما على الدكة ، بينما اخذت زوجة الأب مكانه على السرير . في تلك اللحظة نشبت في صدره لها كراهية بقيت فيه ابدا .

الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير يجافي النوم عينيها ، ترقب في خوف تلك اللحظة التي يدعوها فيها زوجها اليه . انها لم تحب الرجل ابدا ، ابا كان او اخا او بعلا . كلهم اهانها . وما كانت لتتزوج لولا ان قسرت . وهي اذ لم يسعها ان تنجو من مذلة الزواج بجسمها ، نجت بروحها ، وأسلمت لزوجها جسدا باردا خاليا من الاستجابة ، كأنه لا يخصها .

ثم ارسله ابوه الى المدرسة في عاصمة الاقاليم . سكن مع باقي الاعمام في غرفة علوية في بيت قديم . كان السلم النازل الى فناء البيت مظلما في رابعة الظهر . وفي الفناء الذي ينتهي اليه السلم بئر لجلب الماء ومرحاض . والفناء مظلم رطب عطن مبلول دائما . كان يصدق ما يقال من ان الفناء معمور بالجن الكفرة . الآن يعرف ان الظلام ، والرطوبة ، والعفن ، والروائح الكريهة ، وانفاس البناء القديم ، وتقلص ترائبه ، كل ذلك كان يجوف الفراغ ، ويجعل له على الدماغ وقعا شديدا . ولما كان هو واهن بنية المخ والعصب ، فقد كان فعل ذلك كله عليه عجيبا . يعرف ذلك الآن ، ويعرف انه لم يسلم من هذه التجربة عمره .

وفي المدرسة كان المعلم رهيبا . وكان هو قرويا هيابا مرتبكا ، فأصبح فريسة لعصا المعلم لما يعرف او لما لا يعرف من الاسباب ، حتى قرر ان يفر . مشى الى القرية عشرة اميال على قدميه ، يحفزه الشوق الى ان يلقى بنفسه في حضن ابيه . لكن الاب اسود وجهه من الحزن حينما رأى عودة ابنه الخائبة ، وامر باعادته فورا . وفر الولد مرة اخرى الى القرية من بطش المعلم ، وعفاريت البيت ، وأيضا ليبحث عن حنان ابيه المفقود . لكن هذا الحنان ، من تكرار الخيبة والفرار ، فقد الى الأبد ، وظل الولد يبحث عنه بلا جدوى الى الابد .

لم يبق امامه ، وقد فشل في المدرسة ، الا ان يعمل في الحقل . ولا سبيل الى ان يفهم الاب انه لم يكن يستطيع ان ينجح . يمضي سارحا الى الحقل كل صباح وفي ظهره عينا ابيه المغمضتان كراهية وحزنا ، ويجدهما في أستقباله عندما يعود في المساء . وهو لا يعرف فرارا الا الى هذا الأب . يفزع اليه مما يعانيه من ألم . يصطدم بصمته الكظيم ، وإصراره الذي لم يتزحزح ، على الا يغفر للابن فشله في المدرسة .

في الحقل كان يقابل ابنة خاله كثيرا . يراها الآن طويلة ، ناحلة ، ناصعة البياض ، اثيثة الشعر . تبتسم له وتحضه على ان يزور خاله المريض . يتصور ان هذا تعبير عن شغفها به ، وهو شغف يمقته في النساء . رفض باصرار دعوتها له ليزور خاله المريض . الآن يعرف انها لم تكن تحبه . إنما كانت تحمل سفارة من ابيها . وكلما امعن هو في رفض هذه السفارة كلما إزداد بغضها له ، وهي ترى اباها يقترب من الموت كل يوم ، مشتاقا لابن اخت يجحد خؤولته .

يرى أماسي تلك الايام في المقهى مع اصحابه من ابناء القرية . كلهم كانوا مشغوفين بابنة

حارة الفقراء . كانت هذه الفتاة خارقة الجمال في عرف الناس على ظهر الدنيا . وكانت حسنة الحديث ، لبقة العبارة . يزعم كل شاب انها كلفة به . الآن يعرف . يراها وحيدة في قلب الليل ، يقظانة ، والكل حولها مغرق في النوم . تحلم بالزواج من ابن رجل ميسور من اهل القرية ينقلها من حارة الفقراء الى ظهر البلد ، حيث يكون لها دار وبهائم وعيال .

لكن واحدا من الشبان لم يعرف حلمها او يهتم به . وكل يحاول ان ينالها . وقد كسبها هو . ورمز ذلك انها اسلمته جسدها . يرى الآن رفاق الأماسي في المقهى . اظهروا له الاعجاب ، واخفوا احتقارهم الشديد له . فقد وصل اليها بما وعدها بالزواج . ثم بدأ يتنكر لها . تحققت البنت انه لم يكن جادا في وعده . وإذا بدأت تحس بجنينها غادرت القرية في الليل الى غير رجعة .

وبعد فرار البنية عاش باحساسات مضطربة من الفخر والخزي . يعود بالبهائم من الحقل عند الغروب ، ليبدأ عسفه المسائي بزوجة ابيه . يهينها بالشتائم الى اقصى ما يحتمل الانسان . وهي تنافح عن نفسها بكل ما فيها من عزم . يأتي الأب يكفهما ، لكنه ــ وهو الأب الكبير ــ لا يأخذ جانب احدهما ، ولا يعنيه حقا ان يقطع دابر تنازعهما . يرى الميت الآن ان الأب كان يخفي بذلك الترفع إحساسه المرير بالهزيمة امام جسد زوجته الجميل المفعم امام هيامه بالبرود ، وعدم الاستجابة .

عرف الأب ارملة في القرية واتخذها خليلة . كان هذا اشد ما تعرضت له زوجة الأب من الاهانة . بكت كثيرا ، وتألمت كثيرا . وهو فرح بهذا شماتة فيها . يرى الآن ذلك الثالوث البشع ، الزوج والزوجة والعشيقة ، وكلهم كان بائسا تعسا . الأب يبحث عمن ترضي رجولته ، والأرملة تريد الخروج من وحدتها القاتلة بعد موت زوجها . والزوجة تتعسها الاهانة ، وتخاف على بيتها وأولادها . وهو وجه لها في محنتها اقصى ما يمكن من اهانة ، بالتذاذ وتشف ، وأصبح يود الارملة نكاية بزوجة ابيه ، وايغالا في ايذائها .

قرر الأب تزويجه من ابنة الارملة . دهش للقرار ، فلم يكن قد التفت للبنية قبل ذلك ابدا . كان واضحا ان الأب يبحث عن مبرر للتردد على دار الارملة ، دون إثارة الاقاويل . بدأ يراقب الخطيبة في سروحها ورواحها . ومرة رآها راقدة على الترعة ، في ظل شجرة آمنة في هدأة القيلولة من العابرين ، متخففة الامن قميص . كان جسدها بديعا . لكنها لم تحرك فيه شهوة ، بل إشمئزاز عميق يعرفه الآن ، ويعرف انه بقي معه إلى آخر ايامه معها .

ذات اليوم قابل ابنة خاله ، وحدثها عن رغبته في زيارة ابيها ، وأنه سوف يخطبها منه . وتقول البنت ان ذلك اصبح مستحيلا ، فقد خطبت لآخر . ساعتها تصور انها حزنت لخطوبته المتأخرة ، الآن يعرف انه حضرتها صورة ابيها الذي يحتضر في الدار دون ان يرى ابن اخته . وانها ابغضته كما لم تبغض احدا في الدنيا ، لأنه منن على خاله المريض بالزيارة ، وأنه يخطبها

دون ان يفكر قبل ذلك في ارضائها بزيارة خاله حتى كرامة لها . لكنه لم يعرف ساعتها كل ذلك ، وبقي يحمل في قلبه حب ابنة خاله حتى آخر يوم من ايام حياته ، بعد ان ارغمه ابوه على زواج ابنة الارملة .

يراه الآن ليلة دخوله بها . امها والقابلة فرجا له بين فخذيها ليدب اصبعه في فرجها يزيل بكارتها . لقد صرخت صراخا هائلا ظنه ساعتها ، غنجا ودلالا ، لكنه يعرف الآن ان اصبعه آلمها الما فظيعا ، وانها كرهته في تلك اللحظة كراهية بقيت الى يوم موته . كان يشمئز من شهوتها العارمة . كان يظن بها الظنون . الآن يعرف انها لم يكن في حياتها رجل غيره ، ولم تكلف إلا بالولد الصغير ، تحكي له ويحكي لها ساعات . وهو يقضي الساعات الطوال حزينا على ابنة خاله التي قرر ألا يراها ابدا ، وحافظ على قراره حتى مات . الآن يعرف انها كانت تحب زوجها ، وأنها كانت سعيدة بأولادها .

لكن صورتها محبوسة في بيت زوج لا تحبه ، مفطورة من محبتها له ، هذه الصورة كانت ملء روحه ليلة دخوله بزوجته . وبعد ان خرجت الأم والقابلة بالمنديل الملطخ بالدم ، وتكومت الزوجة على الفراش تعيسة مكسورة ، خرج هو من الدار الى المقهى . ذهل الصحاب من عريس يترك عروسه ليلة العرس . أعجبوا بالقدرة على ضبط النفس ، والتعالي على المرأة ، وهو إستمتع بالاعجاب صامتا . الآن يعرف ان زوجته ظلت تعاني مما لحقها ليلتها من عار سنين طويلة .

عاش مع زوجته في شقاق وكراهية مريرة ، وهو يتقدم في السن الى الهرم . قرر ان يستقل عن ابيه بدار ومعاش وأرض وبهيمة . يعرف الآن ان اباه ارتعب من هذا القرار ، وتزلزل خوفا على تدهور زراعته بخروج ابنه من كنفه ، لكنه ظل صامتا لا يقول شيئا . يومها كان يعرف ان خروجه قد يحطم اباه العجوز . عرف هذا واصر عليه حتى يرغم العجوز على الاعتراف به ، برجولته وبضرورة وجوده ، لكن الاب لم يفعل . ظل ينهار يوما بعد يوم حتى مات ، دون ان تخبو تلك الكراهية في عينيه اذا ما رأى ابنه قادما .

وبعد ان مات الاب احس انه ينقص وينقرض من داخله ، وأن جسده يذوي . إنتشرت القوباء في جلده . تدهورت وظائف امعائه وكليته ومخه . تعلق بابنته الوحيدة تعلقا شديدا . بدأت تراوده حالة من الانجذاب الى التدين . يبقى في المسجد ساعات طويلة مغرقا في الصلاة ، مهملا زراعته وداره ومعاشه . يتردد في الاماسي على حضرات الدراويش . يقرأ حتى يغيب ، وينكر حتى تنتابه حالة تشبه الصرع ، فيأكل من تراب الارض . يهوي من يوم الى يوم حتى قرار القبر .

الآن عرف ما لم يكن يعرف ، واحاط بكل شيء علما . وهو لم يفرح بما عرف ، ولا اعطته إحاطته احساسا بالتفوق . لم ينقم على ما كان ، ولا سره شيء ، ولا احزنه فقده . انه عرف فقط . وعليه فهو غير الذي كان لا يعرف ، الذي كان معذبا بحرد الحب ، معذبا بحرد الكراهية ،

مخبوطا بالذعر . عاش عمره خائفا خوفا شاملا من خطر محدق محيط لا يعرف كنهه ، لكنه يحسه يقترب ويتهدد ، يخنق كيانه في كل ناحية يحاول فيها هذا الكيان ان يتحقق . الآن إستؤنست المخاوف ، وهجعت ، وأصبحت قرارا وإطمئنانا عميقا عمق الموت . إنه الموت .

لقد جاء الى الدنيا بتكوين شائه عاجز ، ولم تكن الدنيا بقادرة على ان ترضي هذا الكيان وتعنى به ، وتجنبه ان يصاب بالضرر ، وتجنبه ان يصيب بالضرر ، بل انها زادت نقصه حدة . وعليه فقد بقي دائرا بين عنف الحب وعنف الكراهية ، وهما عاطفتان جوهرهما واحد هو الخوف . فهما في الحق انفعال واحد جارف يختلف اتجاهه ، لكنه لا يكون ابدا غيرية ، أو أثرة ، أو مراعاة .

الآن يعرف فينفي عن كيانه العذاب . بل ان هذا الكيان يصبح جزءا من كل اشمل ، تتساوى معرفته بكل جزء من اجزائه ، ويتوزع علمه على كل دقائقه بالتساوي . معرفة لا يشوبها ظل الخفاء ، أو الجهل ، او القصور ، تلك الظلال التي هي مأوى التساؤلات والتشكك والارتياب والحيرة ، التي تولد القلق واللهفة والخوف ، فهي معرفة ليست حاصلة من النظر الذي هو مغالبة العجز ، بل من زوال العجز وحصول الموت .

□

الآن تلاشت من بدنه كل صورة من صور الحياة ، حتى المنوية في خلية في نسيج في عضو من الأعضاء ، أو حشية من الاحشاء . وبذلك ذهبت الآلام ، وأصبح الصفاء كاملا . وكأنما قوس القبو المنكفىء على القبر يعلو قليلا قليلا ، وتتسع من جوانبه آفاقه . يتم هذا ببطء وبلا تردد ، حتى تبتعد جدران القبر لتشمل مقبرة القرية كلها . الآن هو صعيد واحد محشود فيه كل الموتى .

يعرف من رأى من الناس ومن سمع به . إمتداد هائل من رقود ، كأنها الهداة قبل الفجر في باحة المولد الحاشد . وثمة حالة الموت والتحلل ، وثمة حالة الحضور المتحقق بالموت . وثمة تواصل كتواصل دوائر الضوء من عديد المصابيح . ثم تتسع الآفاق من كل الجوانب . محيط من ضوء فجري يحيط بالدائرة الغسقية .

أولئك الناس الموتى الذين ما رآهم ولا سمع عنهم . الآن تسقط الحدود ، وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية له من ضوء فجري لا مثيل لحسنه في فجر يوم صيفي . إذ ذاك يعرف ان هذه الآفاق اللانهائيةتحيط بدنيا الأحياء إحاطتها بدنيا الموتى ، كما تحيط الغابة الربيعية البديعة بدارة ذات طابقين ، واحد لمن مات ، والآخر لمن لم يمت بعد .

الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان ، بل ان الكيان ذاته تحقق للكيان الاشمل ، واحتواء له ، فهو في ذاته ، والرؤيا حقيقة معاينة ، والشوق مسرة ، والخوف امان وقرار ، والقلق وصال . فليأت الملكان طالعين من الكون الاشمل ، فقد جفت الاقلام وطويت الصحف ، والحدثة اصبحت الصورة ، والصورة رفعت الى الكلمة ، والكلمة هي السر ، مفاتيح الابواب ومغاليقها ، تملك الانسان حتى يموت ، فاذا مات ملك السر . سقطت الاستار وانتفى العماء ، وكان النور . وها هما الملكان قادمان .

الملكان

كيانان شامخان يفيضان نبلا ، منفي عنهما اي نقص خلقي . الوجهان وضيئـان . الراسان عليهما اجمتان من شعر . اللحى سابغة ، والابتسام رضى ، والثياب بيض ، والأذرع تتطوح في سلاسة لا قلقة ولا متوترة . يمشيان حافيين ، لكن اقدامهما لا تحمل من الأرض وسخا . اذا حاذيا الميت اقرآه السلام .

الملكان : السلام عليك ايها الميت .

الميت : وعليكما السلام ايها الملكان ، كنت اظن ان لغة القبر سريانية .

ذلك بأنهما إذا سلما لم ينطقا حروفا ، وهو لم يسمع منهما اصواتا ، انما هي نية وبدودة ، عذبة ، أدركها الميت وهي بعد رجفة تشمل روح الملكين ، وتحدث في روحه سرورا يكون هو رده على تحيتهما .

ناكر : لم نعجب انك لم تظنها اللاتينية مثلا . إنما اعجابنا هو بتنزيه لغة القبر عن اللغة اليومية المعتادة .

نكير : ومن حيث ان اللغة تولد اولا في الوجدان رؤى معبرة عن رغائب او مخاوف أو غيره ، تنزل الى الدماغ الحافظ باحثة في محفوظه عما يلائمها من تراكيب اللغة . وغالبا ما تكون تراكيب اقل دفئا ودقة ، تعاني مرة اخرى النقص والتشوه عندما تتحـول الى اصـوات ، وإيماءات ، دائرة بين القائل والسامع . لهذا كان الحق ان تكون لغة القبر رؤى الوجدان قبل ان تجرب النقص والتشوه .

الميت : الحديث منفي عنه اذن نقص الجسم .

ناكر : ومنفي عنه ايضا صفة الحساب والمساءلة عن الاحسان والاساءة .

نكير : لكن من حيث ان كل فعل انساني يتضمن بالضرورة ، في ذاته ، الحكمة منه ، فالانسان في حالة تمحيص دائم لافعاله حتى يدرأ الاختلال بين الفعل وحكمة الفعل . تلك هي المسألة .

الميت : تعني بذلك النظر العقلي .

ناكر : ان العقل إحدى امكانيات الجسد ، يرد عليه ما يرد عليها من شرط العجز .

نكير : والعقل الجمعي كذلك يرد عليه ما يرد على الجماعة من اوقات الانحلال ، أو حمق القوة والبطش .

الميت : إنكما ترفعان الحكمة فوق العقل إذن .

ناكر : انني لم اتحدث عن العقل ، بل عن عقل الفرد المعين في الظروف الانسانية المعينة ، او عقل الجماعة المعينة في ظروفها الانسانية المعينة .

نكير : ولم يجر الحديث عن الحكمة ، بل عن حكمة فعل محدد في ظروف محدده .

الميت : انه النظر العقلي في نهاية الأمر .

ناكر : بل التأمل ، محاولة استكناه الاتجاه الحقيقي لنبض الذات ، في حالة تحرره من الخوف او الطموح أو الشهوة .

نكير : وإختيار الفعل او الامتناع الذي يؤكد وجود الفاعل ولا يحظر ترقيه ،ويؤكد وجود الآخرين ولا يحظر ترقيهم .

الميت : الحساب منتف اذن . وعليه فالعذاب منفي بالضرورة .

ناكر : فلا يكون قبض ، بل فهم .

نكير : وحتى تكون مستويات علم المشتركين في الحديث متساوية ، فقد كان شرط اشتراكك في الحديث موتك .

الميت : اذا تمحض الامر الى حديث ثلاثة انا ثالثهما ، فما هدف الحديث ؟

ناكر : قياس المسافة بين الفعل وحكمة الفعل .

الميت : وما اذا كانت الافعال مطابقة للشرع ؟

ناكر : ان الشرع ايها الميت من الامور التي يجب ان نمحصها .

نكير : بهذا تتحول القاعدة من نموذج اعلى من التأمل الى محل لهذا التأمل .

الميت : انها تفقد استقرارها إذن ، تفقد قوتها الملزمة .

ناكر : وتكسب قوة ملزمة جديرة متحصلة في كون القاعدة حافزة للفطرة ، ليست وليست إجابة لها .

نكير : هذه القوة الملزمة لا تكون آتية من فرض السلطان ، بل من رغبة الخلق في الالتزام بالقاعدة . بهذا تتميز الافعال بفاعلها ومحلها ، بالظروف المحيطة بالفعل والفاعل والمحل ، لا بنموذج اعلى للسلوك مسلم وملزم .

ناكر : فلا يكون الفعل الأنموذج ، بل الانسان الأنموذج .

الميت : فما هي غاية الحساب إذن ؟

ناكر : هذا الانسان ، والى اي مدى تحقق ، وكيف عجز عن ان يتحقق .

نكير : اي انه في كل مرة يكون السؤال عن جحود الانسان لصوت داخله ، او إساءة الانصات اليه . ذلك الصوت في صورته النقية ، وقبل ان تشوبه الشوائب ، او تزيفه الظروف ، هو ذلك المقدار من الموت الذي تحتويه الحياة .

الميت : الموت ، حين يكون إستمرارا للحياة .

ناكر : وعليه فليس ثمة ضبط للوقائع ، بل قراءة لها .

الميت : البحث عن الموت تحت اكوام العجز ، ورداءة الوقت والناس .

ناكر : والنظر في فداحة الاختلال بين الفعل وحكمته .

نكير : في انتقال الفرد من الانسان الحق الى الانسان الدور او الوظيفة .

ناكر : وما يكون في ذلك من مسخ للفطرة .

الميت : يكون من أول إلهام اذن ان نرى كيف نفهم الفطرة .

ناكر : انها رغبة كل كائن في البقاء والترقي ، بدءا من اكثر صور الحياة بدائية .

الميت : وهي المزاحمة حتى يكون شرط بقاء الواحد قتل الآخر .

ناكر : الصحيح ان نفترض ان المزاحمة هي الصورة البدائية الشائهة لهذه الفطرة .

نكير : ثم تتجه الفطرة لتصحيح ذاتها ، حتى يكون كمالها في الانسان الذي يكون شرط بقائه ، وترقيه ، بقاء الآخر وترقيه ايضا .

الميت : حتى ولو كان الآخر صورا اخرى من صور الحياة ؟

ناكر : نعم ، ان شرط بقاء الانسان وترقيه هو بقاء صور الحياة الأخرى وترقيها .

نكير : وبدائية الفطرة عند صور الحياة غير الانسانية لا يكون ابدا مبررا لقتلها وإبادتها .

ناكر : إستنكار كل صور القتل والاضرار هو جوهر كل شريعة .

الميت : هكذا تكون الشريعة تعبيرا عن الفطرة .

ناكر : في لحظات باهرة من تاريخ الانسانية .

نكير : حيث تكون النبوة هي الوجه الآخر للشريعة .

ناكر : وحيث يكون الانطباق تاما بين الشريعة والفطرة .

نكير : ذلك هو الزمن الذهبي لكل رسالة .

ناكر : تحقق الشريعة عبقرية الفكر الانساني ، وتحقق النبوة عبقرية الانسان الفرد .

الميت : ان ذلك يبدو رائعا حتى ليغدو مخيفا .

نكير : انه رائع حقا حتى ليؤدي الى اضفاء القداسة على الشريعة ، والمعجزة على النبوة ، وسط تهليل المؤمنين .

الميت : ان تقديس النصوص والايمان بالمعجزة هي امور لازمة .

نكير : الأحرى ان تقول انها ضرورات املاها الخوف ، الخوف من فوات لحظة الانطباق التام بين الشريعة والفطرة ، الخوف من تحرك الزمن بناسه اسرع مما تتحرك الشريعة ، لذلك تقف في وجه هذه الحركة بقدسية النصوص ، ونظريات التحريم والعذاب .

الميت : بغير هذا يتحول الكتاب المقدس الى ديوان من دواوين الشعر .

ناكر : انه لكذلك في يد عبدة صالحة تقرؤه في الليل .

نكير : والمعجزة تعمل على تغريب شخصية النبي وإحالة عبقريته على اسباب عليا . وعليه فان كل نبي هو دائما آخر الانبياء .

الميت : انك لا تريد ان تترى اخبار الانبياء والرسالات في الصحف والنشرات الاذاعية .

ناكر : لماذا لا . ذلك يضمن ان تظل ابواب السماء مفتوحة .

نكير : ويكون ثمة الانسان المتأمل ، ذلك الذي غاب وسط جموع المؤمنين في النظريات الكبرى .

الميت : ان فكرة الجموع ، وفكرة الضبط ، فكرتان لا تنفصلان .

ناكر : نعم ، وعليه فان التركيب الهرمي هو الوارد الوحيد .

نكير : في قمته الورعون والكهنة ، المنظرون أو الصفوة ، المديرون او الحفظة .

الميت : هنا يكون الجبر ضرورة لتماسك البناء الهرمي .

نكير : نعم ، الجبر الذي يصل الى العسف .

ناكر : إذا لم يكن الانسان صالحا ليكون لبنة في بناء فليختف الانسان ، وليبق السلوك الامثل .

نكير : وعليه فان العسف يتجسد على قمة الهرم ، في فكرة أو شيء ليست الانسان ولا شبيهة به .

الميت : ثم ينقسم حقها على الوكلاء والحفظة .

ناكر : ويتجلى العسف اكثر ما يتجلى في وقوعه على القاعدة من الهرم .

نكير : على الطفل ، والمرأة ، والعبد والأجير ، والعاصي ، بهذا الترتيب .

الميت : ان المرأة والطفل يحاطان عادة بكل رعاية .

نكير : ذلك هو تشييئهما حتى يكونا محلا لتحقيق رغبة الأب في القوة ، والزوج في الاستمتاع الجنسي .

ناكر : وينبغي ان يكون العسف فادحا سواءا أكان جحيما أو طردا من مملكة الرب ، أو تعذيبا ، أو سجنا ، او نفيا ، أو سقوطا في الفقر ، أو سقوطا في العار .

الميت : ويكون الفردوس رائعا سواءا أكان جنة أو مملكة الرب ، او رخاءا موعودا ، أو كان حياة البذخ يحياها الاثرياء والنجوم ، وتصورها الصحف ، وتعرضها على الناس .

ناكر : ويكون الحلم ، مع الفردوس والعسف ، متمما للثالوث .

نكير : والحلم في كل رسالة ، هو وقت ليس ككل الأوقات ، وناسه ليسوا كل الناس ، وقت مضى ولن يعود ، أو هو وقت ينبغي ان يجهد الناس ليحققوه . وهو في الحالين بعيد ومرهق ،

ويتضمن في ذاته استحالة تحققه .

الميت : انه إما حقيقة تاريخية ، أو حقيقة علمية .

ناكر : انه في الحالين غير متحقق كاملا ، لا تاريخيا ولا علميا .

نكير : وتكفر الرسالات كل محاولة للتشكك في تاريخية الوقت الحلم او علمانيته ، حتى تبقي له ضبابيته .

الميت : ان الحلم بهذا الشكل لا يكون ملهما ، بل قوة مثبطة .

ناكر : نعم . من حيث تمزق الانسان بين الوجوب وصعوبة الوجوب حتى الاستحالة .

نكير : والانسان الممزق بين وجوب تحقيق الحلم ، وصعوبة تحقيقه حتى الاستحالة ، هو النموذج الصالح للبقاء في قاعدة الهرم .

الميت : شرط الصعود اذن هو الانكار .

نكير : الانكار هو فهم شيء ، وإدراك تناقضه وإنكاره ، وهو ليس شرط الصعود في الهرم ، بل الوقوف خارجه .

ناكر : انه النفاق ، الحالة الثالثة بين الايمان والانكار هي شريطة الصعود في الهرم ، إنه النفاق .

نكير : بذلك تكون السلطة في يد اكثر الجماعة علما بشريعتها ، وأكثرهم ازدراءا لهذه الشريعة ، في يد من يحولونها من فكر الى كتاب مقدس .

الميت : اي الى سلطة قهر .

ناكر : ولكي يكون لبشري هذه القدرة ، فانه ينبغي ان يعد لذلك إعدادا خاصا ، يجعل في وسعه ممارسة العنف على نفسه ، حتى يقتل فطرته الطبيعية .

نكير : وتقيم الجماعة مؤسسات المعابد ، والمدارس ، وغيرها ، لقسر الجسم والروح ، وتحويلهما الى وعاء للمثل والقيم .

ناكر : ومن حيث ان الفطرة تكون انقى ما تكون عندما تكون الحيـاة في طفولتهـا ونضارتها ، عندما تكون الحياة في انبض صورها بالحياة ، فان الحياة في هذه اللحظة بالذات هي هدف التحوير والتشويه .

الميت : الوليد .. الطفل .. الصبي .

نكير : حيث الحياة شديدة الهشاشة ، رغم انها شديدة القوة ، وعليــه ، فتشويههـا مأمول .

الميت : فنزعة البقاء والترقي ، عند الكائن الحي ، تتحول الى قانون البقاء للاصلح .

ناكر : وليس ذلك سوى تأبيد لمسلك صور بدائية من صور الحياة ، يصبح تبريرا للقتل في صورة من صوره ، قتل الافراد أو الجماعات .

نكير : وعلى ذلك فالانسان يمارس القتل بطيئا او دفعة واحدة ، بوعي او بغير وعي ، مستمتعا او مشمئزا ، على نفسه أو على غيره ، وحده او في جماعة ، ويكون بما قتل بطلا ، ويكون بما قتل نذلا ، لكن القتل يبقى ظاهرة مألوفة مثل الريح والسحب ، وعادة يومية مثل التدخين والقهوة .

الميت : هنا يكون الموت هو المقابل الوحيد والممكن للقتل .

ناكر : لكنهم يهزأون من عبقرية الموت بالتلاوات ، والشواهد ، والاضرحة ، والنصب .

نكير : يحولونه الى مؤسسة لتأبيد المثل ، وتخليد القيم ، مثل المدارس والمعابد والكتب المقدسة .

الميت : حينئذ يكون الركود خانقا . يكون كل إنسان ، وتكون كل جماعة مضروبة في انبل خصائصها .

ناكر : هنا ينبغي ان يستخلص كل واحد موته ، يأخذه في يده ويدافع عنه .

نكير : تلك هي السمة الاساسية في عصور الشهداء . لكن أخبار هؤلاء بالحروف الجليلة في الكتب المقدسة . والكتب رفعت في المعابد الشامخة من المرمر والزجاج الملون ، وتليت في نغم مؤثر .

ناكر : وحرمت كتب اخرى حاولت ان تعرف الموتى كما كانوا ، وان تحبهم كما كانوا .

نكير : اذا كان ثمة كتاب مقدس ، فلا بد أن يكون بالمقابل كتاب محرم ملعون . والامر انه ينبغي ان يكون هناك الكتاب مطلقا ، وأن يبجل الكتاب مطلقا .

ناكر : لكن الذي هناك هو المعبد ، وهذا في المحل الأول قصر السلطة ، أي مقر جهاز القهر .

الميت : شموخ امام اركانه فن مجرد من جوهره الصديق للانسان ، ليكون عمله ملء قلب هذا الانسان بالتهيب والخوف حتى الركوع .

ناكر : ان ثقافة الوقت كله ، وفنه يكونان مسموعين بسم النظر للانسان من اعلى .

الميت : هنا يكون لا بد من شريعة جديدة ونبوة جديدة .

ناكر : لكن ، من حيث ان النبي يكون دائما آخر الانبياء فلا بد ان يأتي من بعده السلاطين والقياصرة .

نكير : هؤلاء يحولون الشريعة الى نظام للقهر، بعد ان كانت نظاما من انظمة الفكر . مؤسسة التشريع تمسخ الى مؤسسة القانون ، مؤسسة النبوة تمسخ الى مؤسسة السلطة .

الميت : المسألة اذن هي في كل مرة اعادة صياغة الفرد ليصبح لبنة في بناء هرمي ما . تقليل حماسته لأن يكون بشريا ، وانكاء حماسته ليكون نمطا حتى تتحول هذه الحماسة الى استعداد لأن يقتل ، ولأن يقتل في فرار مذعور امام الحياة الحقة ، وامام الموت الحق .

نكير : انك تنسى الجانب الأخر ، وهو الجانب الرائع والمهم في كل رسالة ، وتلك هي انها ، اصلا ، محاولة لتحرير الانسان .

ناكر : وعليه فان قدر الانسان ان يظل ابدا يلد الانبياء ، وينشيء الشرائع . وطالما الناس احياء سوف يظهر كل آن ، في جانب آخر من جوانب الأرض ، نبي له معجزته وكتب شريعته . وتبقى حيوية مؤسسة الرسالة ، وحيوية مؤسسة النبوة ، هي حيوية رفض القهر .

الميت : لكن الرسالة تمسخ أن توشك ان تبث .

ناكر : لكي تولد رسالة اخرى .

الميت : في الف عام ، ورغم ذلك لم تتسع المسافة كثيرا بين العبد والأجير . بل ربما كان تحت الثياب الأكثر نعومة كمية اكبر من القهر .

ناكر : حتى تكون النبوة بداية لعالم ، وليست خاتمة العالم . وحتى تكون الشريعة انطلاقا للفكر ، وليست قسرا على الفكر .

الميت : متى ، ما دامت المعجزة وجه النبوة الآخر ، والناس اذا يخرجون النبي يرون المعجزة ، ويخرون سجدا مؤمنين . وكيف ما دامت الشريعة رهن كتاب مقدس ملزم بذاته ، ناف لغيره ، والناس ازاءه اما مؤمن أو كافر .

نكير : يكون النبي الذي تتحاور معه ، لا تتبعه ولا تحيل نبوته على معجزة ، بل على عبقرية الانسان في مغالبة القهر . وتكون شريعة لا تعلي الكتب بل تعلي الفكر الانساني ؛ شريعة لا تتوجه الى مؤمنين بل الى مفكرين .

الميت : تلك هي القدرة على تغيير العالم بهدف بقاء الانسان وازدهاره . إن ذلك يبدو سهلا ، حتى ليغدو مستحيلا .

نكير : انه شديد الصعوبة ، لكنه قدر الانسان .

ناكر : ان تكون الرسالة فتحا .

الميت : كيف السبيل ؟ .

ناكر : الناس .

الميت : انهم هنا منذ الأزل .

ناكر : وسيبقون هنا الى الأبد .

نكير : يمارسون الموت والحياة .

ناكر : ويدافعون عن الموت والحياة .

الميت : كيف ؟ .

ناكر : ذلك هو مجاز القبر والحساب والملكين .

نكير : وضع مؤسسة الموت في وجه مؤسسة القتل .

ناكر : ان يستأثر كل ميت بموته .

نكير : يستخلصه من يد الكهنة ، من الطقوس والتلاوات والمواكب ، من الشواهدوالنصب والأضرحة .

الميت : كيف ؟ .

ناكر : بأن يملك الواحد حياته .

نكير : تكون لوحة يرسمها لا خطة يجد تفاصيلها في سفر من الاسفار . عند ذلك يكون القتل هزيمة في كل مرة ، ويكون الموت انتصارا في كل مرة ، ويكون تحقق الانسان وترقيه .

الميت : لكن الضجيج عال حتى لا يسمع الواحد صوت داخله .

ناكر : مهما علا الضجيج لا يسعه ان يكتم صوت الداخل ، ولا يمكنه ان يقتل الضمير الذي لا تنضب خصوبته وولادته للانبياء والشرائع .

الميت : انه بعيد الغور .

نكير : لكنه هناك حيث القبر والحساب والملكان .

الميت : لقد مت وكانت الرؤيا ، ما كان وكيف كان .

ناكر : الآن نقيس المسافة بين الفعل وحكمته في كل مرة .

نكير : وكيف استبدلت الحكمة من الفعل بمبرر الفعل ، حتى اصبح الانسان دورا مهمته إدامة المؤسسات القائمة ، وحراستها ، عن ان تكون محلا للمناقشة .

ناكر : وفي كل مرة كان هناك الصوت الذي يقول لا ، وكان انكاره موجعا .

نكير : وتلك عظمة الانسان ، والبحث هو عن لحظة تتشوه فيها إنسانية الانسان وتهان عظمته .

نكير : وتكون حياته قتلا للذات وللآخرين .

الميت : انني ارى الآن ، إنني ارى .

ناكر : تلك هي الكلمة التي ننتظرها لكي نبدأ الحساب .

□

وإذا يقول الميت انا ارى ، فأنما يتحصل ذلك ، ليس فقط في العلم بالناس والاشياء ، بل بها في تغيرها المستمر على الزمن . واذا كان العلم الأول هو زوال العجز بحصول الموت ، فان الثاني هو إكتساب القوة بتمثل الموت .

وإذا كانت الرؤيا الاولى قد حررته من حرد الحب وحرد الكراهية ، واعطته قرارا وإطمئنانا عميقا عمق الموت ، فان الرؤيا الشاملة جعلته يعرف عرض الحب وعرض الكراهية ، ويعرف الخلاص . يعرف قدر العذاب ويعرف نعمة الرحمة ، ويعرف من بينهما جسر الموت ورحلة الانعتاق .

ولم يعد الأمر امر كومات عظام ، عليها بقايا اكفان ولطخات او فلذات من لحم متعفن او جاف مسود ، بل انها صيغة كان التي هي الاصل في صيغة يكون . ولم يعد الأمر امر الهوام مقبلة من الجمور افواجا ، ولا الذبابات العمياء طائرة في جو رطب عفن كهفي ، متكالبة طنانة ، ولا الديدان الدقيقة سمراء الرؤوس دؤوبة نهاشة . امر امر التحول الجيد ، مجاز الملحمة الكبرى الممتدة على المساحة بين الخروج وبين الرجوع كرة اخرى الى حيث كان منه الخروج .

وعليه فلم يعد حوله عالم الموتى ، بل العالم مطلقا . لم يعودوا من عرف من الناس ومن سمع عنه ، بل الناس مطلقا ، الناس الذين هم هو . سقطت عن كل وجه الملامح التي تنسبه الى

إنسان ما في وقت ما ، ليكتسب كل وجه ملامح الانسان في الزمن . الانسان ابدا ، مات أو بعد لم يمت . تنفتق الحقيقة عن الحقيقة ، بلا كلال ، دائرة في دولاب الموت والحياة بلا توقف .

وحوله تتسع الآفاق الى ما لا نهاية له من ضوء فجري لا مثيل لحسنه ، في فجر يوم صيفي ، تحيط بدنيا هي للناس في الدارين . دار القرار ودار القرار . والامر فقط ان يروه ، ان يفتحوا داخلهم له ، حتى يكون كل كيان تحققا للكيان الأشمل ، واحتواء له .

وجها الملكين يطلان على الميت . ليس فيهما فقط تلك الوضاءة والوسامة النورانية ، التي تتحقق في لمحة تشرق في وجه عالم حافظ عارف بما يسأل عنه ، يرى قلق السائل وتوزعه فيطل عليه بوجه فيه وسامة المعرفة ، بل فيه إشراقة وجه رسول ظفر بوحي السماء ، او نبي حمل إثم الخطاة على نفسه ، فأصبح هو الفعل والجريرة والتطهر في آن ، الانسان كأعظم ما يكون الانسان .

ليكن بدء الحساب الآن .

الحساب

الميت : إنني مستعد للحساب .

ناكر : في طريقنا اليك تفكرنا في اللحظة التي نعتبرها بدءا لحسابك ، أي ميلاد لك .

نكير : ونحن في العادة لا نقابل صعوبة في استنباط لحظة من حياة طفل ، تكون فيها فعاله مطابقة لفطرته .

ناكر : انت ترى ، البحث إذن عن لحظة إحتفالية .

الميت : استعيد صور طفولتي وأجدها طيبة .

ناكر : وقد اعتبرناها ميلادا لك ، تلك اللحظة التي وقفت فيها في المحكمة الشرعية تجيب على سؤال القاضي ان كان ذاك اباك ، وان كان يبرك ويصلك ، وإن كنت تريد ، غير مرغم ولا مكره ، أن تعيش في كنفه ، فقلت بصوت قوي واضح أن نعم .

نكير : ان ما كان حولك من جو غريب ، جهامة القاضي ، وصيحات الحاجب ، وعسف الحراس ، وزحام الناس ، وغضب الخال ، وارتياع الأب والجدة ، كل ذلك لم يشوه رغبتك الحقيقية التي نبعت من اعماقك ، لقد كان شيئا عظيما .

الميت : انني على ظهر الدنيا لم انس تلك اللحظـة ابدا ، ودائما ظللت اتذكرها واستعيدها بنوع من الاسى الدامع .

نكير : ان ذلك طبيعي ولعلنا نعود اليه مرة اخرى .

ناكر : نمضي من ذلك اليوم الى يوم آخر بعده ، بأعوام ، قررت فيه ان تهرب من المدرسة في عاصمة الاقليم ، وتعود الى القرية .

الميت : تلك قفزة كبيرة عبر السنين الى الامام ، وكان المظنون انني سأسأل عن كل صغيرة .

نكير : تلك من الاخطاء الشائعة بين اهل الدنيا . الواقع ان الحساب وارد على المواقف الكبرى في حياة الميت . ما بين تلك المواقف تتكرر اشياء صغيرة يومية غير معبرة .

ناكر : انك ايها الميت كنت واهما فيما تصورته عن وجود عفاريت في المنزل القديم ، في عاصمة الاقليم ، لكنه على الرغم من ذلك كان عظيما ان ترفض البقاء تحت تهديد الخوف ، وأن ترفض كذلك وسائل التعذيب في المدرسة ، تلك التي ليست من التعليم في شيء ، ولا تهدف إلا الى تحويل الطفل الى كمية لينة من الطاعة والخضوع .

الميت : واذا عدت الى القرية وجدت ابا غاضبا يأمرني بالعودة .

ناكر : هنا نسألك لماذا عدت ؟ .

الميت : لم يسعني ان اخالف ابي .

نكير : لقد خالفت خالك في المحكمة الشرعية ، وكانت سطوته عليك اكبر من سطوة ابيك .

الميت : ارى الآن لحظة انصياعي لرغبة ابي ، وعودتي الى عاصمة الاقليم . ربما يرجع ذلك الى قوة ابي ، الى ما بدأ يظهر من ضعفي الجسماني ، الى عرف الوقت الذي يجعل طاعة الأب واجبة .

ناكر : تكون « لا » ممكنة في كل الاحوال ، طالما الانسان على قيد الحياة . لا مبرر ابدا لأن يجحد الانسان صوت داخله .

نكير : عدت الى المدرسة وفي قلبك نية الهروب مرة اخرى . وعليه فانه بهذا انتهى المضاء وبدأ التمزق والحيرة والاختلاط .

ناكر : كان الهروب الثاني مجردا من الجلال .

نكير : لم يكن ادانة للحياة في مدينة الاقليم بشقيها البيت والمدرسة ، بل إعلان للعجز عن احتمالها ، وعليه فانت ترتمي تحت قدمي ابيك ، وتعطيه الحق في ان يقرر بشأنك ما يشاء .

ناكر : تكرر الهروب بعد ذلك حتى جاء قرار الأب بأن تعمل بالفلاحة .

نكير : كان ذلك في الحق قرار الميت غير المعلن ، احس به الأب وانفذه له .

ناكر : احس الاب برغبة ابنه في تقليده ، وإنعدام رغبته في ان يكون شيئا آخر ، اعطاه إمكانية ان يمتهن نفسه .

الميت : لا ، لم يكن هكذا شريرا .

ناكر : كان يقوم بدوره كمالك ارض ، وعين من اعيان القرية ، ولسوف يسأل عن ذلك ، الآن نسألك انت .

الميت : كانت القرية كلها تحبه ، ومن تلقاء ذاتها .

نكير : امنت آلاف المؤمنين في المساجد على الدعاء للراشدين والفاسقين .

الميت : ان المقارنة مجحفة .

نكير : انها المبالغة لتوضيح الصورة .

الميت : لم يكن ابي ظالما .

ناكر : كان على رأس نظام القرية ، وهو نظام من المالكين والاجراء ، من الجائعين الى المرضى ومن الشبعانين الى البشم ، وهذا نظام بطبيعته منتج لنماذج قابلة لأن يعسف بها .

الميت : انه كان على رأس هذا النظام ، بواقع القرابة الدموية اكثر من واقع الملكية الزراعية . هذه القرابة كانت رباطا بينه وبين الناس ، لهم عليه حقوق كما له عليهم حقوق .

نكير : هذه القرابة الدموية لم تعطهم الحق في شروط عمل افضل ، وهي في الوقت نفسه جردتهم حتى من الشعور بالسخط على حياتهم ، حتى اصبحوا متعصبين لوضع ينمو فيه إفقارهم وقهرهم .

الميت : كان ملزما بمساعدة ذوي الحاجات .

نكير : على ان يبقوا عند حد الكفاف .

الميت : كان يساعد حتى من يريد ان يخرج .

نكير : ليبقى عنصر الرضائية في رئاسته .

ناكر : ولقد كان هذا التصور موجودا في داخلك ، لكنك لم تنصت إليه وقتها .

نكير : انصت بدلا من ذلك الى الأب يرتل الحكم والامثال والمواعظ بصوت جليل عميق .

الميت : كان الناس جميعا يسمعون له .

نكير : لكن انت كنت تراه حين يعرى ، حين يعسف بك .

الميت : كان ودودا خفيض الصوت .

نكير : بذات الصوت الخفيض امرك ان تذهب الى المدرسة ، وان تعود اليها مرة ، ومرة ، ومرة ، من دون ان يسأل نفسه عما تعانيه هناك في البيت ، وعلى دكة الدرس . وبذات الصوت امرك ان تتزوج ابنة الأرملة ، دون ان يتساءل هل في هذا الزواج مصلحة لك انت ... وثمة امثلة اخرى كثيرة .

ناكر : المهم فيها هو انك كنت في اعماقك تجد المعارضة وتكتمها ، حتى قررت ان تنفصل عن دار ابيك بدار وارض ومعاش وبهيمة . هنا فقط اعلنت معارضتك ، بدأت المعركة حينما اصبحت المعركة غير ذات موضوع .

نكير : كان الأب قد انتهى الى انك لا تصلح للرئاسة بعده ، وإعتبرك مسئولا عن هذا ، دون ان يفكر لحظة واحدة في انه المسئول ، لأنه في حياته لم يأخذ بيدك مرة ، وعليه فقد بقي يكرهك حتى موته .

ناكر : انه سيسأل عن هذا ، انما نسائلك عن نكوصك من قول « لا » من الأول .

الميت : انني ارى الآن .

ناكر : الآن ننتقل لنقطة تالية هي ايذاؤك الشديد لزوجة ابيك .

الميت : لقد كرهتها منذ البدء .

ناكر : بل لقد احببتها منذ البدء

نكير : حينما رأيتها للمرة الاولى كنت في التاسعة من عمرك . وهي كانت باهرة الجمال ، بعبارة اهل الدنيا ، وكان في عينيها المرارة والقهر ، وهكذا فقد فتنتك صورتها . لكنك بدلا من ان تبدي حبك لها ، شحنت قلبك بكراهيتها ، وبدأت تؤذيها .

الميت : لم تكن تريدني ان ازني بأمرأة ابي .

ناكر : الا تعرف من وسيلة للتعبير عن حبك لامرأة الا معاشرتها جنسيا .

الميت : ألم يكن ذلك هو الوقت .

ناكر : اول من يحس بالوقت الرديء هم اهل هذا الوقت ، وسؤال القبر مؤداه لماذا يسكت الناس على الأوقات الرديئة وقلوبهم ضدها ؟

نكير : ولو انك كنت تأملت داخلك لرأيت جمالا مدفونا تحت التقاليد العفنة .

ناكر : لكن ثمة مئة الف طريقة للتعبير عن الكراهية ففتكت بها .

نكير : نيابة عن ابيك الذي ابى عليه كبرياؤه ان يؤذيها جزاء برودها نحوه . وحتى تؤكد له انه لا مجال لأي شك في وجود شيء بينك وبينها . واذا تزوج ابوك الارملة الأسن من زوجته ، والأقل جمالا ، زاد عسفك بها حتى صار بشعا ، وكان الأقرب لنفسك ان ترفق بها .

ناكر : اصبحت المسافة شاسعة بين افعالك والحكمة منها . لا نرى في ما اقدمت عليه الرغبة في تأكيد وجودك ، او في ترقيته .

نكير : انما المحاولة ان تكون الجزء الشائه من ابيك ، بعد ان فشلت في ان تكون الجزء الباهر فيه ، بلباقته وروائه وتراتيله .

الميت : انني ارى الآن ، انني ارى الآن .

ناكر : ننتقل الآن الى علاقتك بابنة خالك .

الميت : اعرف الآن انها لم تحبني ، لكنني بقيت احبها ابدا .

ناكر : السؤال الآن هو لماذا رفضت ان تزور الخال المريض ؟ .

الميت : كرهته بما آذاني وآذى امي .

ناكر : ان الذي كان راقدا على فراش المرض ، محطوما ، لم يكن هو الذي آذاك ، بل رجل بدله المرض . رجل كان يحبك ويتمناك ابنا له ، وهو الذي لم ينجب سوى بنت واحدة .

نكير : الحق هو ان رفض زيارة الخال كان المقصود به فقط هو اهانة الابنة .

الميت : انه في هذه اللحظة ولد حبها في قلبي .

نكير : في اللحظة التي عرفت فيها ان اهانتك لها برفض زيارة ابيها اصابت منها موجعا . احببتها في اللحظة التي عرفت فيها انها بالنسبة لك اصبحت إمرأة مستحيلة .

الميت : لكنني بقيت على حبها .

ناكر : دون ان تعني بسؤال نفسك عن شعورها إزاء ذلك .

الميت : ظننت وقتها انها احبتني .

ناكر : ونحن نسألك عن وقتها .

نكير : صلبتها على آخر صورة رأيتها عليها ، ثم اغرمت بهذه الصورة . عشت السنين تتجنب رؤيتها ، تغضى إذا مررت ببابها ، تبدو عليك المشاعر إذا رأيت زوجها ، او احد عيالها .

ناكر : ذلك هو تشيء المرأة ، تحويلها الى موضوع لعاطفة ايا كانت ، او رغبة ايا كانت ، والمرأة الموضوع ، المرأة الانسان لا تكون محل إعتبار .

نكير : عرفت هي ما تشيعه انت حولها ، وكرهتك لذاك اشد الكره .

الميت : انني ارى ، انني ارى الآن .

ناكر : نمضي اذن الى علاقتك بالبنت الريفية .

الميت : هذا اعظم ذنوبي .

نكير : لست نادما عليه ندما عظيما .

ناكر : حينما ظفرت بها ، اذا جاز استعمال لغة شبان المقهى ، تحققت لك الرجولة بما تكن من عدوانية وجلافة ونذالة .

نكير : ولآخر حياتك تنكرت المتعة الكاملة بأسى سميته ندما .

ناكر : وكان ثمن هذه المتعة إمرأة فرت ، وجنين اجهض .

الميت : الخطأ ما إعتقدته انها تحبني .

ناكر : انك لم تمتحن هذا الاعتقاد ، حتى حين زعم كل واحد من شبان المقهى مثله لنفسه .

نكير : كان حبها حلمها بالزواج من ابن رجل ميسور ، وهو حلم اثارته فيها النظرة الواعدة في عين كل شاب من شباب القرية .

الميت : ولقد اسلمتني نفسها لأنني وعدتها بالزواج .

ناكر : انها في الحق كانت تحدس في اعماقها غدرك ، لكنها ارادت ان تنهي تعلقها بحلم تقترب كل يوم من اليقين انه وهم .

نكير : وكانت النهاية لحظة ان قمت عنها متقززا منها تسرع لتغسل نفسك من سوائلها .

ناكر : انك لم تترك ابدا إمرأة احبتك . اذا تحققت من كراهية واحتقار البنت الريفية ، استمتعت بها .

الميت : ولم يكن اهل حارتها ليقبلوها بجنينها ففرت .

ناكر : كانوا يقبلونها . ما لم يقبلوه هو حلمها الخروج الى حياة اخرى .

الميت : كل واحد في حارة الفقراء يحلم بدار وبهيمة .

ناكر : لكن ليس على حساب حارة اخرى للفقراء . هذا هو الفرق .

الميت : انني ارى . انني ارى الآن .

ناكر : الآن ننظر في علاقتك بزوجتك .

الميت : نعم ، ارى الآن اللحظة ، ارى ابي جالسا في عتمة المساء في شرفة بيت الضيوف وحيدا شاردا . إقتربت منه . حدثني انه يريد تزويجي . ساعتها فرحت ، لكنني لم اقل شيئا .

نكير : رأيت في هذا إعترافا منه بك . فرحت لانه يشركك في ذلك الشأن مع الأرملة بأن يزوجك بنتها . لكن الزواج والمرأة التي ستتزوجها لم يشغلاك كثيرا .

الميت : لقد رفضت فكرة الزواج .

ناكر : ليس على الفور .

الميت : نعم ، أرى ذلك الآن . كانت قد أمنت مرور الناس في حر القيلولة ، فتخففت من جلبابها ، ونامت بالقميص الخفيف في ظل الشجرة على الترعة . رأيت فخذيها العاريين ، تأذيت واشمأززت منها . قررت الا أتزوجها .

ناكر : ارعبتك انوثتها العارمة . خفت ان تعجز عن قهرها . إنصرفت عنها بقلبك وفكرك الى ابنة خالك ، المرأة المستحيلة .

نكير : بينما الانوثة العارمة هي دليل صحة المرأة الجسدية والنفسية ، وجدير بالرجل ان يفرح بها .

ناكر : لكن وضعك في اسرتك كان مقدما عندك على رجولتك .

نكير : وكعضو بارز في اسرتك ينبغي ان تذل امرأتك وتقهرها . وأول موضوع يرد عليه اذلال المرأة وقهرها حتى الافناء هو انوثتها .

ناكر ولكي تكون قادرا على القيام بهذا الدور ، كان ينبغي ان تصغي الى صوت داخلك حتى الخرس .

الميت : إن ذلك كله لم يكن تدبيرا متعمدا .

ناكر : يسأل الميت عن الافعال التي يأتيها بضرورة دوره ووضعه الاجتماعي ، حتى مع

عدم توافر قصد الاضرار ، اذا كان في هذه الافعال خطر على بقاء الآخرين وترقيهم . ذلك هو مغزى سؤال القبر .

الميت : المسار بعد ذلك مؤلم – أعرف .

ناكر : نسألك الآن عن ليلة الزفاف .

الميت : ان دم الفلاح ليس الا شريعة القرية .

ناكر : لا . إنه غير معروف في حارة الأجراء .

الميت : بعضهم يتم هذا الأجراء .

ناكر : اولئك المتشبهون بالمالكين .

الميت : يكون الرجل على معرفة بامرأته في الدار والعمل ، وربما يكون قد نام معها مرارا قبل الزواج ، وعليه فهو لا يجد دما لخرقة الفلاح ليلة الدخلة . إنهم يتخالطون بلا وازع .

نكير : اذا كان الرضى متوافرا في الجانبين ، وكانت الموانع الشرعية منتفية ، وكان ثمة قدر من العلانية متوافرا ، فذلك زواج شرعي صحيح .

الميت : لا ينتظرون حتى الحفلة الدينية .

نكير : انها غير مكتوبة ، إنها ليست شرطا لصحة الزواج .

ناكر : نعتبر الفلاح بداية لزواجك .

نكير : بداية دموية ، والمسار بعد ذلك بغضاء شديدة ، ونزاع لا ينفض .

الميت : لم تكن بالحمل الوديع . كانت شهيدة الايذاء . تعرفون .

نكير : كانت الحارة كلها ، كان مجتمع الرجال وراء طغيانك عليها . لم تكن تعرف اين تفر ، لم يكن سبيل لدفعك عنها الا ان تؤذيك .

الميت : وقعت في الذنب هي ايضا .

ناكر : نسألها عن هذا . الآن نسألك انت .

الميت : كانت دائرة مقفلة من الظلم .

ناكر : كان ثمة صوت في داخلك يهتف بك ان تقطع هذه الدائرة .

الميت : كيف ؟ .

نكير : ان تأخذ يد إمرأتك مرة بين يديك ، وتسألها ماذا بها .

الميت : كان ذلك وقتها بعيد الاحتمال .

ناكر : كان قريبا منك قرب داخلك اليك .

نكير : وكان فيه خلاصك . ربما .

ناكر : وكان بوسعك ان تفعله بعد ان هرمتما ، وهدأت العلاقة بينكما .

نكير : فضلت ان تحمل مواجعك إلى الأنكار وحضرات الدراويش ، وإمرأتك في الدار .

ناكر : حتى آخر لحظة اصررت على الا تعترف بوجود إمرأتك الى جوارك .

نكير : والأمر انك من واقع تكوينك الجسدي ، والعقلي ، وما مر بك في حياتك من احداث ، كنت في مسيس الحاجة الى حب المرأة . كان هذا الحب ما ان يكون بقربك حتى يثير رعبك ، فتتحول الى العداء والعدوانية . اتعست نفسك ، واتعست من اتصلن بك من نساء .

الميت : إنني ارى . إنني ارى الآن .

ناكر : ننظر الآن في علاقتك بابنتك .

الميت : لقد احببتها اعظم الحب .

ناكر : كنت تبقى بقربها . تتنصت على هواجسها بقلبك ، محاولا ان تستكنه ما يهجس في نفسها من خواطر ، والرعب يعذبك .

الميت : كنت مليئا بالقلق عليها .

ناكر : وكانت الأم ترقب قعودك للبنت ، ترجوك بصوت خافت ان تتركها تلعب .

الميت : كنت احب لها ان تبقى دائما في صون الدار .

ناكر : كنت تحبسها ولا تدري لماذا . تخاف عليها ولا تعرف من ماذا . تريدها ان تكون على صورة غائبة عن خيالك ، ولا يسعك استحضارها . اما ان تكبر البنت وتنطلق وتزدهر ، فقد كان ذلك يرعبك ولا تدري لماذا .

الميت : نعم .

نكير : مع انك انت عانيت من ذلك القسر الذي اوقع بك .

ناكر : وكانت الأم قد هرمت وتعبت ، فلم تستطع ان تخلص بنتها من براثن حبك الابوي .

نكير : ترك عليها آثارا لا تمحى .

الميت : انني ارى . انني أرى الآن .

ناكر : ثم بدأت تتردد في الاماسي على حضرات الدراويش والأنكار .

الميت : حزنت على موت ابي حزنا شديدا .

نكير : بل حزنت على نفسك . فقد كان الأب في مجتمع قريتكم هو السلطة الوحيدة المخولة الاعتراف بك . وقد ظللت طول عمرك تحت قدميه ترقب هذا الاعتراف . فلما لم يفعل ، قررت الخروج من الدار للضغط عليه ، لكن الوقت كان قد فات ،وقراره امسى نهائيا . وقد مات عليه . وكانت هذه ضربة عجزت عن إحتمالها .

الميت : كانت قواي الجسمانية والعقلية قد وصلت الى الحضيض .

ناكر : إنتسبت الى طريق الصوفية .

الميت : التلاوة والذكر ، الانشاد والدفوف والرحلة الى المزارات الحبيبة .

ناكر : والتحرر من المكتوب والمنصوص والمفروض ، اغماض العينين عن صغائر الاخوان . النظر في الذات ، إصداقها وتصديقها . إسقاط اسار الخوف عن عزائم المريدين ، حتى يكونوا قادرين على بناء المجتمع الأمثل ، الذي يكون ازدهاره بازدهار كل واحد من اعضائه .

الميت : هذا ما اردت .

ناكر : لا انك دخلت الطريق فرارا من واقع لم تستطع مواجهته ، دون ايمان . وطول الوقت كنت تحاول هزيمة الشك ، ولم تستطع .

الميت : كان الذكر لحظة صدق هائلة .

ناكر : واذا كانت هذه اللحظة لم تعنك على هزيمة الشك ، فلأن المخ كان قد هده المرض ، وماتت الارادة ، وعليه فقد رفع حساب القبر عما تلى ذلك من الوقت .

نكير : وفتحت لك ابواب الموت .

الميت : ولقد حسبته السكة الى عذاب القبر .

ناكر : إنما هو السكة الى المعرفة .

الميت : إنني ارى الآن .

كانت سكة طويلة شاقة ، وقد اتت الآن الى نهايتها . يمضي الملكان مفارقين ، يغيبان في الضوء الفجري كأنهما شعاعان فضيان . وإذا كان الكيان المادي قد تجرد الى عظام جافة هائلة ، فان الميت يمضي الى ذلك الافق المضيء ليكون في نسيجه نسيجا . فقد تحولت التجربة الى معرفة . معرفة لا تضمها بينها دفتا كتاب ، فانه يكتب من الكتب اقل القليل ، ومنه يقرأ اقل القليل عن اقل القليل من الناس والاشياء . اما معرفة الناس ، معرفة الذين يكتبون والذين يقرأون ، معرفة الذين لا يقرأون ولا يكتبون ، تلك هي المعرفة الشاملة ، المعرفة المطلقة .

ذلك بأن الناس يملكون الموت ، تحول التجربة الى معرفة . بهذا يكون كل موت انتصارا ،

□

ولا تكون حياة الناس ابدا مثلما كانت قبل ان يموت انسان اي انسان . وسيظل الناس يموتون ويموتون حتى تهزم مؤسسة الموت مؤسسة القتل .

وهذه العظام الجافة البيضاء ، التي اكلت الأرض عنها اللحم والكفن . هذه العظام سوف تضمها الأرض اليها ، تحفظها في صدرها كما يحفظ الفقي الحافظ آيات الكتاب الكريم . تبقى هناك ابدا . ناس فوق ناس فوق ناس . كل يشير الى شخصه ووقته . فكأن قلب الأرض كتاب سيرة بلا بداية ولا نهاية ، حروفه الجماجم ، والعظام هي النقط والنبرات . يا لقلب هذه الأرض من قلب نكور .

وهذا الافق اللانهائي من ضوء فجري يحيط بداري الدنيات دار القرار ودار القرار . يصيب كل قلب منه شعاع . لقد اصبح الميت في نسيج هذا الافق اللانهائي الملهم ، بما احسن وبما اساء ، بما وسعه وبما عجز عنه ، لأنه عاش ولأنه مات .

النشور

فتح الحفيد عينيه . ما زال بعد جالسا على ظهر القبر تحت شمس الظهر . اشتعل الرأس شيبا ، وتضعضع الحيل ، وهرمت الملامح ، وإزداد حزن القلب ، ولما يبلغ الكتاب اجله . فتح الحفيد عينيه ، لا يرى سوى دائرتين زرقاوين مؤطرتين بالاحمرار . لا يدري منذ متى وهو جالس هنا تحت هذه الشمس ، لكنه دائخ عشي العينين . أتراه اخذته سنة من النوم جنب الشاهد والصبارة على ظهر القبر ، وفي النوم طلفت به الاحلام العجيبة ، ربما . يريد ان يحرك ساقيه وذراعيه ليقوم لكنه عاجز تماما ومختلط الذاكرة . لا بد وان الشمس ضربته في يافوخه ، فهو دائخ وكل شيء فيه يوجعه . جمع حمل اوراقه وكتبه ، ضمه الى صدره ووقف مترنحا تتضح له المرئيات شيئا فشيئا .

حوله حقل القبور ، يأنس بها انس الراعي بالشياه الطيبة الوديعة . وضع حمل الكتب على ظهر القبر ومضى الى القناة ، ملأ ابريقه وبدأ يدور بين صفوف القبور . جنب كل شاهدة قبر صبارها . يسقي الصبارات . تلك احد الواجبات التي اخذها على عاتقه . الناس تقول ان صبارة غضة ريانة على ظهر قبر كفيلة بأن تمنع عذاب القبر عن الميت . الناس عادوا الى القرية بعد ان دفن الميت . يتابع جلب الماء وسقيا الصبارات ، وتأمل احوال الدنيا . لا يسقي الصبارات ليعفي الميت من عذاب القبر ، إنما يفعل ذلك لهوى في نفسه . انه متعلق بنبات الصبار . اكثر النباتات حفولا بالحياة وحفولا بالصمت . وإنه لثمة علاقة غامضة بين القبر والصبار ، ما هي ؟ ، لا يدري . يحمل حمله من الاسئلة التي لا تجد اجابة ويمضي .

حوله حقل القبور . مربعات الصمت والشواهد واصص الصبار ، كلها الآن مروية مثل قلوب مطوية على سر بهيج . وهو ايضا مبتهج . ضم الى صدره حمل كتبه ، وعزم على ان يزور القطب قبل ان ينوب . جوف القبة مبيض بالجير ، تشوبه سحجات تراب وتنصب فيه بيوت العنكبوت والصمت . والضريح عليه كساء خلق ، وحوله سياج متخلع الخشبات . أهو الصمت ام عجز الانسان عن ان يسمع . الاسئلة التي بلا إجابة . اهو ذلك الذي ابتلي به ايوب المصري . ايوب ذو الجروح ، كل جرح سؤال . ايوب الصابر على جروحه حتى يجد الرعراعة المباركة على شط ترعة من نيل مصر . يغتسل ويبرأ من بلائه . القطب عمامة خلقه ، وضريح خلق ، وصمت مبهم .

عليه الآن ان يعود . سلم على القطب وخرج . القى نظرة على القبور ومشى . استقام على السكة المؤدية الى القرية . يحمل حمل كتبه تحت ابطه . كتب وشرائح اوراق من كل صنف . ما تقابله ورقة فيها كتابة حتى يرفعها . يتأملها طويلا ثم يضمها الى اللغة . ما زالت تفتنه الحروف منذ ما كان صبيا صغيرا في الكتاب . واللغة تتضخم وتثقل . يصطنع لها جلدة تحميها من عرق يده . يصبر على حمله . حمل لم يفارقه منذ طلب العلم في الأزهر .

كان ابوه يريده ، واعظا كبيرا ، او شيخا يؤم الناس في مسجد جامع . وهو اذ انتظم في الدراسة قرأ كثيرا وأغرق في التأمل . في السنة الأولى احبه الشيوخ كثيرا . فقط اشفقوا عليه من كثرة القراءة ، ونصحوه ان يقتصر على الكتب المقررة . ثم ان يأخذ حظه من الضحك واللعب ومخالطة الاخوان ، والا فسد الدماغ والقلب من العكوف المستمر على الكتب . وهو حاول ذلك مخلصا . لكنه كان اذا رجع الى قريتهم نشبت في الدنيا تلك الساعة العجيبة من الصمت ، وحملته اقدامه الى زيارة الجد . يقف امام الباب يتأمله حتى يمتلىء قلبه بجهامته ، عندئذ يتعلق بصره باليد النسائية الرقيقة ممسكة بكرة الحديد الصغيرة ، يشمل الاسى روحه ، وتنتشر على وجهه ابتسامة تعزي . يدفع الباب داخلا .

يميل على غرفة الجد . يجلس قبالته على الحصير . نفسه ضائعة وفي وجه الجد حنان

ورحمة . لحظة وصال تعز على الوصف . اذ ذاك تولد فيه الرغبة ان يقوم الى خزانة الكتب . الآن يعرف القراءة . يقرأ ختى يضنيه العذاب الى البكاء ، جالسا على الحصير محدوبا منقبض القلب . واذا بالمرأة العجوز تقبل داخلة . في عينيها حنان عجيب . تأخذ من يده الكتاب وتضع في يده كتابا آخر مفتوحا على الصفحة المعلومة . يقرأ ويقرأ ، والسؤال يلد سؤالا ، والعذاب يصير ادمانا . ان ذلك ليس له نهاية .

يقبل على شيوخه في الازهر يسمع منهم بانصراف ودأب ، فاذا سألوه قال لا ادري . يتقدم طلاب العلم في الصفوف ، وهو جالس لسنين طويلة على حصير الغرفة يسمع للشيخ الجالس على الدكة ، وإن سأله قال لا ادري . يأخذ الشيخ به الحنان ، يقول له يا بني الا تعرف ما اثنان واثنان ، انها اربعة يا بني . يقول الحفيد انني يا شيخ لا ادري . الامر عندي ان اربعة امر مغاير لاثنين وإثنين . وانا لا ادري . يقول له الشيخ ، آه يا بني الحبيب ، ان تلك هي بداية العذاب . ثم يسأل الشيخ الحفيد يقول له يا بني اكتب شيئا . يكتب الحفيد بخط حسن جميل . ويقرأ الشيخ مصححا فيجد انه قد ضعف الساكن المشدد ، وابدل بالالف مدة ، وأجرى القاعدة على الشاذ . يقول له الشيخ يا بني انك تخطىء في الاملاء . يقول الحفيد لا ادري . انما اجد ان للحروف قلوبا نابضة ، وأرواحا عارفة ، وعليه استحسن ان ادعها تقول ، واذا ما فعلت وجدت ان ما تقوله الحروف ادنى الى الصواب . يقول الشيخ آه يا بني الحبيب ، تلك بداية العذاب . ثم يسأل الشيخ الحفيد ان يقرأ قرآنا ، يقرأ الحفيد بضبط صحيح وصوت جميل ، لكنه يمضي من آية الى آية بلا سياق . يرشده الشيخ ، لكن الحفيد يمضي على نهجه ويقول : يا شيخ انا لا اقرأ في المصحف ، بل الآيات حسب ترتيب النزول . يقول له الشيخ يا بني ان ما في يدنا هو المصحف . يقول الحفيد ، لم يقرأ فيه النبي . يقول الشيخ آه يا بني الحبيب تلك بداية العذاب .

اصبح الحفيد ينسى مواعيد الدروس ولا يهتدي الى الغرف . يمشي في الردهات ذاهلا ، حاملا حمل كتبه مشعث العمامة ، مختلط الهندام ، مفتوح الجبة . يمشي بين الغرف على هدى اذنيه يتسمع . ان وافق ميل نفسه ان يسمع في الفقه او البلاغة او الأصول ، أو ان اطربه ان يشارك في تجاريب الكيمياء أو علم الحيل ، ان اعجبه شيء مال حيث هوى نفسه . يفرش جبته ويجلس عليها ، فانه من نحول تؤلمه الحصر وخشب الكراسي . يسمع ذاهلا من غير ان يسمع ، او يراقب منفعلا بما يرى . ثم يقوم ناسيا جبته . جلبابه قصير عن ساقين ناحلتين . يسأله الشيخ اين كان ، يحكي عما جربه . واذا فعل فان ما رآه غير ما رآه الآخرون ، وما تقوله له الحروف والكلمات غير ما تستطيع ان تفضي به للآخرين . اذ ذاك علم الشيوخ انه لا جدوى من ان يعلقوه في آلة العقاب ، انه ابعد منالا من ان يطال . قال له الشيخ يا بني اذهب عنا لم يعد لدينا ما نعطيه لك . يا بني انك منذور للوحدة والألم ، يا بني احمل قدرك على ظهرك وإرحل ، انا لنطلب لك الرحمة .

وإذن اغلق الحفيد عينيه . اغمض مغرقا في السكون ، يتنصت إلى وجيب داخله . ثم اشرع للشيخ عينين عسليتين كبيرتين وقال له : صدقت يا شيخ ، إنه بعد القراءة تكون الرحلة ، الرحلة والقراءة ، القراءة والرحلة ، إنهما السكتان الى الحب . اني عائد الى قريتنا حيث دار الجد ومقام سيدي قطب ، وحيث الناس في السكة ذهابا وأوبة مائلو الاكتاف من حمل ثقيل ، نير او فأس او خشبة نعش . صدقت الرؤيا يا شيخ وإني لذاهب ، انني من غد مسافر .

حمل الكتب ، وجبة طائرة الجناحين ، وعمامة منفرطة الوثاق ، وعارضين حافلين بزغب اصفر وشعر اسمر . واذ اتعبه السير ، وضايقته الجبة حل شال العمامة وتحزم به . تنحسر الثياب عن قدمين في نعلين خلقين يكدحان السكة قدما . لا يسأل عن السكة بل يسأل عن الناس . يقرىء السلام ، ويفرح برد السلام ، ويستجيب للعزائم . واذا ما حل بامرأة طيبة ، أو رجل كريم ، جلس صامتا منصتا ، يسمع عن الأرض والزرع ، عن الهزار وعن الحصاد ، عن نجاة المحصول وعن نزول الآفة . يسمع عن البهائم التي هي صحبة الانسان في رحلة شقائه ، يسمع عن ضرسها وعن لغة شكايتها الصامتة والمواجع . ان الواحد ان اراد معرفة الدنيا فلينظر ، ان لها رسما مطويا في قلب كل انسي حكيم . والواحد ان اراد معرفة الدنيا فلينظر ، مقسومة المعرفة بها على قلوب الخلائق . يمشي الحفيد يسلم بصره وقلبه لشسوع الزمام ، يتشمم الرياح الموشوشة في شواشي الشجر ، المتموجة فوق زروع الحقول . يمشي من قرية الى سوق الى مولد . يقوم من مصطبة قدام دار الى حصير في ركن جامع الى عتامة مقصورة تحت قبة ضريح . لا يسأل اين قريتهم . يقول في نفسه انه ان آن الأوان ، اخذتني السكة الى هناك . وقد كان .

جلس قدام باب دارهم يقرأ ، لما رأى ابوه عينيه خاف . والحفيد قال يا ابت سأعمل بطعامي وبثمن كتبي ، هل تأجرني بشرطي . يعمل نهاره تحت الشمس . وإذا انتهى يوم عمله زار المقبرة ، سقى الصبارات ، وفرغ لنفسه قليلا يتأمل احوال الدنيا . الصمت في المقبرة قوال . صمت ماض الى معنى مقصور في وكن افئدة عارفة . يملأ قلبه بهذا الصمت ويؤوب . ان كان في يومه بقية اعتنى بالمسجد . واذا فرغ جلس في ركن عاكفا على كتبه . لكنه فجأة يحس عجز الكلمات ، حتى لتكاد تكون نبشات عفوية سوداء على وجوه الصفحات .

يقوم يطوف باجتماعات الرجال في الباحات على رؤوس الحارات ، الصمت منعقد ، والرؤوس ناكسة ، والقلوب مخنوقة كأفراخ طيور عارية تحتضر . النساء في قيعان الدور عراك لا ينفض . كلمات مسمومة من قلوب دامية ملتاعة . مهج تخضن بحارا من مكر الحقد الأسود . صور العذاب في الآيات المكية . صور الموت في البكائيات . موت بلا قراءة ولا صلوات ولا مواكب . موت بلا جلال . موت غير مشتق من الحياة او متفرع عنها ، بل هو صياغة زرية للانقراض والفناء .

يفر الحفيد من حصر الروح الى بيت الجد . يجلس في خزانة الكتب . يخرج لفافة الورق من الاسطوانة . يقرأ اسماء الموتى ، ثم يغمض عينيه يستظهر اسماء الاحياء . يكون في خياله إصطخاب عالمين ، بحرين بلا برزخ فاصل . الناس تعبر من هنا الى هناك حتى لا يعرف الواحد من الذي مات ومن الذي عاش . تشابهت الاسماء ، تشابهت الملامح والقامات وتشابهت السير . الجد يكتب قراطيس عجيبة بخطه العجيب .لغة لها قدرة على القول مفاجئة ومدهشة . يقوم الحفيد يجلس قبالة الجد على الحصير . يخبط بيده امامه خبطات رتيبة تخفي سخطا هائلا . فانه يتفكر ، إإذا فسرت الحياة ، أيكون في ذلك فساد الموت ايضا ؟ . تكربه المسألة حتى يجرب في بدنه الاوجاع العظيمة . يرفع عينيه الى الجد ليجد على سيماء وجهه حزنا وإكتئابا . يقوم . يخرج من الدار . يستدير ليلقي نظره على الباب . اليد الانثوية الرقيقة ممسكة بكرة الحديد الصغيرة . ذلك التكوين الودود وسط إطار من جهامة رمادية . يقول الحفيد في نفسه نعم ، إنه لا بد من الاياب .

الحفيد صموت . الحفيد ناء بنفسه . يعيش بين الناس منصرفا الى ما لا يعرفه الناس . قالوا عنه انه اما ان يكون وليا من اولياء الله او شيطانا ماردا . هذان لهما امر الدنيا مقسوم بينهما . هذان مسدودة اليهما المسالك بالتعفف والترفع والمهابة . فلندفع اليه اولادنا يعلمهم انهم محصلون عنه سر العلم او سر القوة . والحفيد سعد بهذا وقال افعل .

وحينما جاءه اول صبي هش له . جلسا متقابلين تتلامس الركب وتتقابل الجباه . الولد اخرج قلمه وقرطاسه وبقي يترقب . لكن الحفيد قال له احك لي شيئا . قال الولد عم ؟ قال الحفيد عن نفسك وعن الدنيا . بدأ الصبي يحكي والحفيد يسمع مبهورا ، ويسأل مستفسرا ومستزيدا . والصبي يحكي بلا انقطاع ، واليوم يتصرم . من الضحى العالي حتى مالت الشمس عن السمت . عند ذلك قام الصبي منصرفا ، عيناه غير العينين ، ووجهه غير الوجه ، وخطوه غير الخطو ، وإيماؤه غير الايماء . حينما رأى الصبي ابوه خاف وسأله عما تعلم . قال الولد لأبيه انه تعلم كثيرا . سأل الاب عم ؟ . قال الولد انه تعلم عن نفسه وعن الدنيا ، ولما سئل عن الحساب والاملاء اجاب الصبي بان ذلك قد يأتي غدا .

وفي الغد كان صبيان ، ثم صاروا ثلاثة ، ثم صاروا كثيرين ، صبيانا وبنات . والآباء سألوا عن الحساب والاملاء . والآباء سمعوا اجابات عجيبة لم يعرفوا كيف يفهمونها ، ولم يكن بوسعهم ان يفهموها، وعليه فقد ارتابوا ان تكون كفرا . قالوا لعيالهم لا تذهبوا اليه ، والعيال قالوا ان ذلك لا يفيد ، انه منا وهو فينا ، وان انقطعنا عنه فلن ينقطع وصالنا معه . قال الآباء نطرده من البلد . قال العيال ان ذلك لا يفيد ، فقد قيلت الكلمة ، وانه بعد ان تقال الكلمة – أي كلمة – لا تبقى الدنيا ابدا كما كانت قبل ان تقال الكلمة. قال الآباء لا محالة . وظنوا ان الخطأ كامن في انهم ضلوا بين الحفيد وبين الجد . بقوا ساكتين وخائفين ، يرقبون وهم رازحين تحت العذاب .

يذهب الحفيد الى بيت الجد . يجلس قبالته على الحصير . على وجه الجد الشيخ ابتسام يزين نبالة الجبين . بقي الحفيد صامتا وراضيا . قال في نفسه ان احسن الوصال يكون من غير كلمات . قال هذا وندر الا يتكلم الا قليلا . يقوم الى خزانة الكتب . يأخذ كتابا ويغرق في القراءة . فاذا كان العماء حتى الاختناق وجد العجوز قادمة ، تأخذ كتابا وتضع امامه آخر مفتوحا على الصفحة المعلومة . كان لا بد ان يطل في عينيها يوما . وقد فعل . وجد في العينين جمالا عجيبا . ظل يتأملهما وهي عرفت فأطلت عليه بهما . عرف الآن ماذا تعني كلمة أم ، وكلمة اخت ، وكلمة حبيبة ، وكلمة مؤنسة ، وكلمة عشيرة . الكلمات فيها كنوز من المعاني . كنوز في صناديق مغلقة عليها اقفال صدئة . ماذا يكون العلم اذا لم يشغله فض الأقفال ، وفتح الصناديق ، وإستخراج الكنوز من بطون الكلمات .

العيال يسربون في الحارات ، يمشون من باب الى باب . العيال يدبون على الترع ، وينتقلون من ظل الى ظل . مشيتهم متميزة ، وإيماؤهم ووجوههم وعيونهم . العيال يكدحون تحت الشمس ، ويقرأون في الغرف ، ويغضون الطرف ويقرئون السلام . العيال هناك ، من مكانه يسمعهم ويراهم . واذا اجتمعوا جلس حيث انتهى به المجلس . ينصت اليهم ، يفجؤونه بما لم يكن يعرف .

ولما مات ابوه ورث قطعة من الأرض . قال في نفسه ينبغي للواحد ان يعرف الزراعة ، وينبغي ان يتعلم من الزراعة ، يعمل بانصراف وعبوس . ولما حسن المحصول ، وكثر جمع العيال وسألهم ، قالوا لا تعط الفقراء شيئا ، بل اوقف ما لديك على المسجد . انه مؤسسة صالحة فيه يغتسل الناس ويجتمعون للقراءة والمدارسة ، ويقفون مددا طويلة متفكرين خلق الامام . ان المسجد مؤسسة صالحة .انه الدار والمدرسة منذ الزمن الأول . قالوا له ان يوقف عليه ارضه ، وان يشتري بريع الأرض حصرا وكيروسينا وكتبا وكراريس ليكن خادما لمسجد ، لا مالكا لأرض ، ذلك احسن ثوابا ، وهو اقوم قيلا .

يقضي نهاره يزرع . حتى اذا هده التعب ذهب الى المقبرة يعنى بالقبـور ، ويسقـي الصبارات ، ثم يقضي هنيهة تحت قبة القطب . ويعود الى المسجد يكنس ويضيء . ثم يخلو الى كتبه او يذهب الى بيت الجد . يقضي الوقت في خزانة الكتب . فاذا ما ضاقت روحه اتته العجوز وملأت قلبه روحا وراحة ، منحته القوة على ان يقرأ كتابا آخر . سأل الحفيد نفسه : الهذا يعيش الجد ولا يموت . اتراها بما تمنحني من حب قادرة على ان تبرئني من العلة ؟ .

إنه مريض ، وهو يعيش بعلته ويصابرها . يرحل الى عاصمة الاقليم . يغمض العين عن وساخة المدينة وما يبهر في ناسها وعمارها ، او يقصد الشيوخ العارفين . يجلس اليهم ويسمع منهم . ثم يطوف بدكاكين الكتب يقضي فيها الوقت الطويل ، ثم يعود منها بما أحب . وهو يخاف الاطباء وان شمخوا بأنوفهم وقالوا انهم يعرفون ، ويركن اليهم ان هم احسنوا الانصات ،

وبانت في عيونهم الحيرة ، وعلى جباههم التعب والتفكر . عندئذ يسمع منهم ويشتري ما يصفونه من دواء .. وهو يمر بدكاكين العطارة . يتنقل بين الاصناف متتبعا انفه حتى يعود بلفائف كثيرة ، ما يغلى وما ينقع ، وما يطبخ وما يستحلب . يتسمع على دبيب جسده بالليل ، يصابر علته ويداويها بالعقاقير والأعشاب. لكن لا محالة .

العلة تجتاح كيانه كماء النهر يغمر الأرض المشرقة . يهب قائما من فراشه . يفتح باب داره ، وقد اوشكت اشعة الضوء الاولى ان تولد في حبات الندى على اوراق البراعم الغضة . يمضي في الحارات ذاهلا عن مواجعه . الدور غير الدور . حقيقتها ان غابت عن العين لم تغب عن الأذن ولا عن الفؤاد . اذا ما خلى الواحد بين قلبه وبين الخواطر . يرهف السمع ويرهف الحس ، الهجس غير الهجس . في هذا الموقع من الدنيا صرع الخوف قلبه كل مرة . الآن لا . أهو الموت اذن ام هو يهرف من العلة ؟ ، ام انه من صميم القلوب الهاجعة تحت اكوام الرقاد ما عادت تنزف الكلمات المسمومة ، التي كسرت قامته ، ونكست هامته ، ونشرت العلة في عظامه ؟ . كلمات أخر ، تبارك العيال . يرهف الوجد . يجري حافيا حتى يرتمي بجسده كله مفـرود الذراعين ، مبسوط الكفين ، على مصراع باب دار الجد . برودة مسامير الحديد تنشر الراحة في قلبه . تسعى اصابعه متلمسة باحثة عن تلك اليد حتى يجدها . يتحسس اصابعها النحيلة المثلوجة وهو يضحك ، والعرق يتصبب من جسمه المحموم . يدفع الباب داخلا . يميل على غرفة الجد . الجد والعجوز متربعان على الحصير . الركب متلامسة ، والوجهان متقاربان ، والمصباح ساهر ، وبينهما الحامل عليه كتاب مفتوح وهما ميتان .

جلس الحفيد ثالثا لهما . جسده محموم ينتفض ، وعرقه يتصبب ، ودموعه منهمرة . يطل على الصفحة المفتوحة ويقرأ يس والقرآن الحكيم إنك لمن المرسلين على سراط مستقيم . تنزيل من عزيز رحيم لتنذر قوما ما انذر آباؤهم فهم عنه غافلون ...... » ويظل يقرأ حتى يملأ ضوء النهار الغرفة ، يطفيء المصباح ويسجي الجثتين وهو يجهر بالقراءة . « انا نحن نحي الموتى ونكتب ما قدموا وآثارهم وكل شيء احصيناه في امام مبين . »

ادنى الجلابيب على السيقان . وضع الاكف على الصدور . اطبق الفمين واغمض العيون . وضع الحامل وعليه المصحف عند الرأسين . جهر بالقراءة ليغالب ذلك الفراغ الذي انتشر في جوف الدار بموت هذين الانسانين الحبيبين . لكنه فراغ لا يدفع . انه اليتم الذي اذا اصاب القلب لا يبرأ منه القلب بعد ذلك ابدا . مضى الحفيد وهو يجهر بالقراءة الى خزانة الكتب . جلس على الحصير الى الطبلية . اخذ اسطوانة النحاس واخرج منها لفافة الورق . فردها امامه وشرع يتأملها . آخر كلمة في آخر سطر كانت « القطب » ، وقبلها كانت كلمة « كريمة سيدي حسن الدين » .

اخذ الحفيد ريشة الجد وغمسها في حبر الدواة . واضاف الى جوار كلمة « القطب » في

السطر الاخير من السجل كلمة « الحفيد » . تأمل لمعة الحبر . نثر عليها مسحوق التجفيف الابيض ثم نفخه . نظر الى الكلمة . راعه ان خط يده يشبه خط يد الجد تماما . طوى لفافة الورق واعادها الى الأسطوانة النحاسية .

عاد الحفيد الى غرفة الجد . جلس على الحصير حيث كان يجلس وهو طفل . يغمض عينيه ويحاول ان يستعيد ذلك الامان القديم فلا يجده . نعم . لقد مات الجد . تنكر العيال . انهم الآن في الحقول او في الدور ، في الحارات او على الترع . او لعلهم في المسجد يتدارسون . احس الحفيد بالفرح وبالخوف . شعور يشبه ان يكون قلقا . انها النعمة ان يبقى الواحد طفلا في كف اب كبير ، وهو العذاب ان يكون الواحد ابا ووراءه عيال . لكن لا محالة . القى نظرة على الجثتين المسجاتين وقام . خرج من غرفة الجد الى الباحة الصغيرة ، الى وهج النهار في الحارة ، واذا سار خطوة التفت الى باب دار الجد . اليد الانثوية الرقيقة ممسكة بكرة الحديد الصغيرة . قال الحفيد في نفسه : ما اجمل هذا ، وقال انه لن يستطيع ان يعود مرة اخرى . لكنهم سيأتون ، أناس آخرون .

مشى في الحارة . الشمس شديدة . يمشي كأنما يحملها على رأسه . يرتعد من الحمى ، والعرق يتصبب من جسمه ، والدموع تنهمر من عينيه ، ولا يكف عن القراءة . اشتاق لأن يراها . مضى الى دارها . يحبها منذ سنين . ولم يكن يملك الا ان يحبها . وهو منذ سنين معتاد على رؤيتها . لها غرفة على السطوح صغيرة وحيدة تحت ثقل الشمس . يدفع الباب ويدخل ويغلقه وراءه . تقبل عليه من ركن غرفتها مرحبة . يجلس اليها صامتا منصتا . تحكي وهو يسمع ملهوفا . تحكي من كربتها وعن عذابها . ولما ادركت انه يسمع ويفهم امسكت يديه العجوزتين بين يديها البضتين الطفليتين ، ثم وضعت خبزا طريا ناعما في صفاته ، لا يزال يحس بدفئة في يديه حتى الآن .

لكنه اليوم وجدها عارية ، جالسة في الطست على كرسي تستحم . نظر اليها . ترددت قليلا ثم قالت لا بأس ، إجلس قبالتها وهي واصلت استحمامها . تكف عن صب الماء بين آن وآخر ، حتى لا تطغى كركرته على صوتها وهي تحكي . تظلُ تقول وقطرات الماء كالدموع منحدرة على جسمها . ادرك الحفيد انه احب جسمها دائما . الحمام يشيع في سماره ورديه يانعة وهي تحممه باعتناء وحنان . وعندما انتهت جففت نفسها متأنية . قال الحفيد في نفسه ان المرأة كائن وسيم وفيه نبل . وهي لاحظت في عينيه محبة . ربما — اشرق وجهها بالابتسام . قالت له انها طلقت من زوجها ، وانها تحس ان روحها طليقة متحررة ، وان قلبها الآن متعلق بواحد من العيال فارع عريض الكتفين ، محدوبب واسع العينين ، لا يتكلم الا قليلا ، واذا تكلم كان خفيضا هامسا .

تحكي رتيبة الكلمات خفيضة المقاطع ، عذبة الصوت . تحكي والحفيد يتأمل الفرحة في وجهها الوسيم ، وعينيها البنيتين ، وحاجبيها المتقوسين ، واسنانها الناصعة كقطع الصدف .

الآن ارتدت قميصها ومشطت شعرها . الآن هي كالعروس في انتظار الجلوة . قال لها الحفيد : الآن قومي وليشق صراخك اجواز الفضاء ينعى الى الناس موت الجد . وقد كان ، وتجاوبت اجواز الفضاء بالنبأ المرتقب .

□

فتح الحفيد عينيه . لا زال جالسا على ظهر القبر بين الشاهدة والصبارة . الشمس تضربه في يافوخه ، وعيناه معشيتان ، لكنه شيئا فشيئا يرى الاشياء حوله . ومن بعيد يأتيه صوت القراءة والنواح . القى نظرة على امتداد القبور ، ثم حول بصره الى قبة القطب وبان على ملامحه شبح ابتسام ، نظر الى السكة المؤدية الى القرية ، موكب الجنازة آيب الآن ، وهو موشك ان يصل الى البلد . قال الحفيد في نفسه انه لا بد من ان يقوم ليشترك مع الناس في العزاء .

حمل جمل كتبه ومشى في السكة الى القرية . كلما اقترب منها علا صوت القراءة . قبل ان يدخل القرية التفت الحفيد الى المقبرة . المقام وسط جماعة القبور . اقبل الحفيد على القرية . انخرط في القراءة . كل الرجال قارئون ، وكل النساء معددات . الأصوات تزلزل القرية من جذورها . الناس امام ابواب الدور على جانبي الحارة صفوفا صفوفا . فقهاء عور او عرج او منتفخو الكروش ، صفر الوجوه . عيال معلولون . رجال ونساء واطفال . كل واحد يحمل في ثلاثة ارباع جسده الموت . يقرؤون الصمدية على روح الميت الذي دفن . « قل هو الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد » . الآيات رايات خفاقة . الحفيد يقرأ وهو محموم دامع . وجد ان صوته عال جدا . وفرحان جدا ، وجميل جدا أيضا . ضحك وهو محموم ذائب الدماغ . قال في نفسه وهو نشوان : « نحن الذين نحمل في اجسامنا من الموت اكثر مما نحمل فيها من الحياة . نحن فقط العارفون بخبر الآخرة ، نحن القادرون على ان نعطي الدنيا الحياة » ثم اسلم الحفيد عينيه للغمض .

برلين الغربية في يوليو ١٩٨١

● قصة

محمود الريماوي

الدريئة

ما اكاد افتح عيني ، ما اكاد افتح صندوقا او كتابا ، افتح باب البيت او السيارة او الفندق . ما اكاد افتح باب نسيان او باب تسرية ، ويا لهما من بابين هلاميين .. بابين هلابيين . ما اكاد من خشية او لهف افتح موضوعا آخر حتى تنبعث هاتيك الاصوات ، مرة خافتة بعيدة ، ومرة قريبة صاخبة ، وفي الحالين تتجمع لتحفر في مسامعي وفي اضلعي ، تقبض على حركتي وتنهش خافقي حتى تتركني نهبا .. لليقين .

ليبق اذن كل شيء مغلقا في مكانه ، وعلى هيئته ، حتى يفرغ من ذلك : المرآة الزرقاء تدير حقل ظهرها العاري ، معتكفة على ركبة ساقها الطويلة ، والمروحة في السقف تطحن الهواء ما شاء لها الهوى . والساعة على الحائط على الحاحها تدع الوقت امامها وتقطره . ليبق الاولاد نائمين قرب احلام امهم . لتبق الكراسي فارغة محتفظة بلونها المحروق . ليغرق التلفون في خرسه هذا ، وليكن هذا الصداع حسن النية ، فهو سينصرف لتسجيل هذه الدريئة :

ـ يقينا اني انزلقت عن كتف الوادي خفيفا ممراحا الى اقدامه العريضة في غور الاردن ، الذي كان لابثا ممددا ارجله ، ويتثاءب في مكانه كأنه ينتظرنا ، ولقد كنت مفتونا ايما افتتان بهبوب ضباب الحرب المفاجىء ، الضباب الذي يلتقط انفاس الارض ، ويهتف لتخفض السماء ، ويداعب الابدان المتخشبة ، ويقترح مزيدا من الذكريات . وانكر كأن شخصا موتورا دفعني ، وانا خالي الذهن ، بقوة ، من الخلف . وان سمسارا باطنيا اهليا قد استدرجني على التو ، وفي اللحظة ، للتقدم الى الشرق ففعلت بسلاسة وصفاء ، حيث خضت في سحر الضباب الرصاصي لاول مرة وانا اكاد ابلغ العشرين حولا ، ولما رأيت حربا بعد ، فأي حرمان وأي مسغبة هذه التي .. انها واقعة تشبه حكاية وعدتني بها جدتي لكنها لم تروها لي ابدا فانا كبرت من جهة ، وهي ماتت من جهة اخرى . ماتت غيلة

شأن كل الجدات اللواتي يمتن ، ذلك ان كل الجدات ، بلا استثناء ، ينطفئن ويمتن ميتة باردة ، ولا احد ينهض ليستوضح او يحتج على هذا الطاعون المستشري ، وكأن في الامر تواطؤا ما ، تقف وراءه اطراف مدعومة . انكر الشخصين وانا لم ارهما من قبل تماما ، كما استعيد ذلك الشخص الذي انزلق نعسان وفي خلده انه سيرتد بعد استقرار الفوضى ، وجلاء الصورة ، لينام ، ليس على كتف الوادي الظليل ، بل في احضان يافا الموصوفة وتحت حكم جمهوري شرط . انكر وقد تهدلت الحقائق مع الحقائب والضغائن واختلطت رايات الامل الخفاقة بجعير طائرات واطئة ، كانت تشيع النازحين لدى عبورهم النهر وهي تذيع على ضيوف الكوكب الارضي سلعة فعالة جرت تجربتها بنجاح على ذراع « قاسم الطز » الجميل .. تلك هي النابالم التي اودت بأم قاسم .. فيا لصحو الماضي ، ويا لقوته ويا لسحره الباقي الذي يغلق بوابات الايام بصابونه الدهري .. ان له قوة النابالم ذاته حيث تكفيك وردة واحدة لتموت اختناقا ، هذا اذا لم يأتك وصف حيوان خرافي جائع يقف عند بوابة الليل ، ولا يكف عن اصدار الأصوات في وجه قطعان النعاس ، متأهبا حتى لالتهام بقايا الاحلام وفتات الروح . وها صوته يطاردني ، ويطردني ، ويجمع حوله حتى الكلاب الضالة وغير الضالة ، التي كان يتسمر اثنان منهما : واحد امام بيت جهشان ، وآخر عند بوابة السيدة الالمانية النحيفة الملساء ، وكنت احسب انه بخلاف الكلاب التي توضع لخدمة البوليس ، فان الرجل على العموم هو الذي يطارد الكلاب ، وان الكلاب وافقت على هذه الصيغة وانتهى الامر ، سيما وان الواحد منا يقعي بأناقة الآن على مقربة من ذيل القرن العشرين الطاهر .. فما اقل نفع الزمان ودروسه الخائبة .

ويقينا أنني انزلقت عن كتف مبسوط منسرح ، تتجاذبه خضرة وفيرة ، تنبثق هائجة على اطراف اراض جرداء ، وشمس صريحة تعمل بدأب طوال شهور السنة ، باستثناء اسابيع الرحلات ، حيث يعبر الشارع الرئيسي ، ابتداء من بيوت حتر والنبر والداية ام العبد ، مرورا بدوار الفرن فبستان الجبشة فمنتزه الروضة ،

بالاضافة للأهلين القلائل الذين يعرفون بعضهم نعم المعرفة يعبره قادمون من عقبة جبر ، متجهون الى السوق او الى الوكالة ـ وكالة الغوث ، والتي نسميها المسكوبية لصفة روسية ملحقة بالمبنى ، وخارج المبنى كان اللاجئون يبيعون لتجار في

الانتظار ما تيسر من محتويات البقج ، او يبيعون سمن الكاكوز ، والطحين الذي يحصلون عليه ببطاقة المؤن . وقد كان للطحين ملمس مسحوق البودرة ببياضه البراق الآثم ، وكان العابرون الراجلون من طلبة المخيم النجباء ، الذين يتلقون دراستهم الثانوية في القسم العلمي من مدرسة هشام بن عبد الملك ، وزمر من هؤلاء كانوا يدخرون التعريفة ، وهي نصف اجرة الباص للعموم ، لكي يشتروا بدلا من ذلك سيجارتين من دخان اللولو المر ، وإلا كيف يتسلى المرء ؟ وكيف يتدفأ في طريق طويل تضربه رياح الصباح الماكرة ؟ ولقد كان أبي يأتي دائماً على ذكر آبائهم الكادحين الصابرين ، وكيف انه يقدس عصاميتهم الفذة .

انه لكتف ثقيل عامر ، يموج باشجار السرو ، والنخيل ، والسدر ، والحور ، والزنزلخت ، وحشائش النجيل الصاخبة ، والقريص اليانع الفتاك ، والخبيـزة الاخوية المتواضعة ، والحويرنة النحيلة الفعالة ، والخرشوف كثير الماء ، فضلا عن القطط المنزلية ، والكلاب اياها ، وانفار الحمير المكسالة اضافة .. اضافة الى الدراجات التي نستأجرها ونتمايل على صهواتها ، اذ نقصد السوق مشيا على الاقدام مسافة كيلو متر ونصف ، لنستأجر من الطويل دراجة لمدة نصف ساعة بقرش ونصف ، وننطلق بشغف العشاق ، وخيلاء الطيارين ، وجموح الفرسان ، الى حارتنا . ولما لم يكن واحدنا يملك ساعة يد ، فقد كنا نقيس الوقت بالمسافة والشوط ، علما بان البعض منا كان يؤجر دراجته ، من الباطن ، بالاسعـار والشروط التي يشاؤها للمتلهفين والمتدربين ممن يصغروننا سناً ، فيجددون نصف الساعة .. ثم نرتد راجعين الى الطويل عبر جسر وادي القلط لنسلم الدراجـة الحبيبة ، فيسارع الطويل ـ طال عمره ، ودامت سيرته العطرة ـ الى طلب قرش مقابل التأخير ، فنعطيه اذا كان معنا تعريفة ، وإلا لم نكن نعدم الحجة والبرهان كأن فلانا استأجر معنا لمدة نصف ساعة مثلنا ، وها نحن رجعنا قبله ، وهو لم يرجع .. هل رجع ؟ لم يرجع بعد . اذن نحن لم نتأخر ، ونحن لا نستأجر الا منك ، مع ان « قادمون » البسكليت ليس مستقيما ، او ان العجلة تفتل ، او ان البريك فالت ، او ان الجرس لا يرن .. ثم نرتد عائدين مشيا على اكبادنا ، خفافا ، لا نشكو من تعب بدني ، فقد كنا نغالب وطأة الشعور بالملالة والفقدان واللوعة بعد فراق البسكليت ، التي لو كنا نملك واحدة مثلها لما نزلنا عنها ، ولحملتنا الى شوارع اريحا لكي يرانا الاصحاب والمخاصمون من طلاب صفنا في

صبيحة ، والخديوي ، والشيخ صباح ، وبستان الحكومة ، وشارع عمان حتى المطار البعيد ، حيث رشحت تلك المنطقة لاقامة مطار عليها ، ولم يقم فيها أبدا . غير ان اهل وسكان المدينة تلقفوا الاسم وامسكوا به ، واعتمدوه على الفور ، فهو اسم مهيب في مدينتنا الشاسعة غير الآهلة ، والتي تخلو من أي اثر مديني ذي بال ، فما بالك لو تناهت الى اسماعهم دولة اريحا .

لقد قضي الامر الآن ، واذا عدنا الى كتف الوادي فأول منطقة سكنيــة يصادفها القادم من القدس ، بعد ان يتجاوز مركز المقاطعة على الشمال ، ومنتزه نعوم على اليمين ، ثم يتجه يمينا ..

اذا عدت الى كتف الوادي ولتشهد شاهدات قبورهم ، ولتشهد خلائق وملائكة وشياطين الرحمن ، وليشهد من خلق الدنيا قبائل وشعوبا ، وخلق الدواب والهوام والاجنة في الارحام .. فلن اهزه لكي ينطق ويبوح بما استودعته ، فهو سيحتفظ كعهده بارتخائه القديم ، وصمته الفسيح ، وكبريائه المنيع ، ولن أهــزه لكي يتساقط غبار ذكرياتي مع غبار الطلع ، ومع ثمار الاسكدنيا ، او البرتقال ، او البباي ، او البلح ، او الجوافة ، ايهما انضج .. لن افعل ، سأبلع غصتــي وحدي ، واتفرج على نفسي . اتركها وأقف قبالتها لكي ارى ماذا ستفعل في الموعد الذي لم تعد له ، وسأشمت واتشفى بهذه النفس الامارة بالسفر ، وأقول لساقي انتصبي هنا وقفي على ارضك الثابتة استعدادا لختم جواز القلب ، ودخول جمرك التباريح .. واقول لانظاري هيا انظري وشاهدي الان حشود شجر غفير تتكسر على اغصانه الشموس والشهوات ، واشبعي وكفي عن الحسد والجوع المارق لشجر الناس في البلاد الغريبة .

اذا عدنا الى كتف الوادي الذي تزدهر اراضيه بمياه السقي المنبثة عبر شبكة أقنية مكشوفة تنتظم على ضفاف الشوارع ، حيث تبدأ من عين السلطان ، حسب نظام ري قديم ما زال صالحا ومعمولا به بجدارة . اذا عدت .. امي من جهتها تقول ينبغي ان اعود ، باستنكار اومي شفاف : ابوك واخوتك يذهبون ويرجعون ، فلماذا لا نعمل لك تصريحا وتكسبه ؟.. اقول انهم لا يوافقون ، فتقول دعنا نجرب كثيرون اخذوا تصاريح . فأقول هل يجب ان اذهــب ؟ فلا تسمــع ولا ترضى بالمزحة ، وتسأل باستنكار غير شفاف : الا تحب ان ترى بيتنا وجدك والبستان ؟ فأهز رأسي في صمت غير بليغ ، فتلعن اليهود الذين لا امان لهم ، وتحكي لي ـ

والحيرة تمتلكها ـ عن معاملة تجري بمنتهى اللطف والنظام احيانا ، واحيانا في غاية اللؤم والعجرفة . وهكذا الحال في الضفة : ابن عمك طه ، الذي لم يكن في حيلته شيء ، ها هو بعد الحرب يمتلك سيارة مرسيدس ، ومدرسة تعليم سواقة . اما ابن عمك هلال فهو محبوس في رام الله ، ولا احد يعرف السبب ، والاثنان متشابهان ، شباب واولاد عم مثل الاخوة ، وتقريبا خواتهم بدايل ..

اجل ، اذا عدنا الى سيرة كتف الوادي المنطقة السكنية التي اشتراها لاجئو الـ ٤٨ بتراب المصاري ، أو ببلاش الاربع ، او ـ وفق الخبثاء ـ مقابل حفنات من الشاي لاهل البلد الاصليين الذين يعشقون شرب الشاي شديد الحلاوة حتى الموت ، حتى ان ابناء الجيل القديم ، طبقا للخبثاء ايضا ، كانوا يوصون أهاليهم بان يسكبوا على ترابهم إبريقا ، او ابريقين من الشاي المفعم بالنعنع الاخضر الصارخ الرائحة حتى تهدأ ارواحهم . ولقد ظل أبناء الجيل الاخير على وفائهم ، وتعلقهم بالشاي ، حتى اضطرتهم الظروف لاستبداله ـ كما اخبرتني امـي ـ بالبيرة الاسرائيلية ، التي تعطي ، كما يقال ، عزما اشد على عراك الجنود .. ولقد نشأت وترعرعت في حا راتها ..

نشأت ، غير اني لم اترعرع ، في واقع الامر ، ولن .. محتفظا بموهبة اكيدة متجددة في اجتذاب الشقوق والشروخ ، حتى في الرخام ، والتقاط جرثومة الفساد حتى في براءة الفجر ، وتغذيتها اولا بأول بدم الرأس ، مصحوبا بصرير حيوانات تدب على هضاب ذاكرتي ، وتقودني ، مع أني كنت أفلح في تحييد كلاب النور ، ذلك انها تتلفع بزهد طبيعي عندما كانوا يأتون مع مطالع الشتاء ، وينصبون خيامهم في اطراف منطقتنا ، وكنت اذهب الى هناك مدفوعا ببصيرة طفليـة ، وانجذاب خفي ، اتسرب من شق موارب ، واقتعد اول زاوية مفروشة فلا يسألني او يرحب بي أحد . وأظل اراقبهم بدأب وهـم يتقاسمون حياتهم ، كأن ينهر الاب طفلته فتعيب هي عليه ملابسه المتسخة ، بينما يداعب زوجته التي تناغي طفلها الوليد كرجل .. ويواصل الرجل تسنين المقادر والكوانـين ، ويسـاوم الزبائـن المتغطرسين بأنفة مضادة ، فللحياة وللعمل عندهم قوام واحد . وهكذا اظل أتأملهم لساعات طوال ، مثل مندوب يؤدي مهمته بتفان ، غير عابىء بالصعوبات ، او بتراخي الوقت . ومن دون ان يعطوني اي انتباه كان ، او يبدر منهم نفور ،

انسحب كما دخلت ، وانطلق الى بستان بيتنا اتجول بين اشجار العائلة ، واتوقف ، بخاصة ، عند اشجار البباي ، وهي في الحقيقة شجرتان من صنفين مختلفين ، فاذا ما لمحت على احداهما ثمرة تميل الى الاصفرار ، او احببت ان اراها هكذا لا فرق فاني اندفع الى تسلق ساقها العاري المجوف اصعد الى فوق بخفة ، حيث يأخذ الساق بالتمايل ـ حتى لا اقول بالتأرجح ـ بعد ان اتجاوز وسطه ، الى ان ابلغ غايتي ، وانتزع الحبة المنتخبة بشيء من العناء لطراوة سطحها ، وصلابة اصلها ، وانحدر بها بحيطة وحذر ، وأسارع الى البيت فأدسها في الخزانة بين الملابس لكي تنضج غدا ، او بعد غد . وغالبا ما تفعل هذه الثمرة الافريقية ، فيثني ابي على طريقتي القردية هذه في انتزاع الثمرة ، ويوصيني ، بالمناسبة ، ان لا انسى دروسي .

هذا بالنسبة للكتف ..

اما الوادي ، فانه يخصنا نحن ، ولا شأن لاولاد الحارات الاخرى به . واننا نمر على جسره القصير في الذهاب والاياب بقلوب مشبوبة ، ورؤوس مرفوعة . وقد فقدت اثناء الاياب من المدرسة اول أقراني ، وكنا في الخامس الابتدائي ، ونكتب لجريدتي الشعب والمساء ، اذ كنت اتقدم زيد الخمايسة صاعدا بحقيبتي الثقيلة طلعة جودة ، وكنا على خصام يومها ، ولا نمشي معا ، وسمعت بغتة ارتطاما شديدا ، واصواتا هائجة ، وبلغني ولد يركض ورائي هاتفا : ان زيد اندعس ، واول شيء فعلته اني واصلت طريقي زاحفا متهيبا من المراقبة والعقاب ، وقد ادركت بغريزة ما النقص الذي يعتور الحياة العوراء ، ووقعت على الملمس الناتىء الفاتر للعطب البشري . وفي مساء اليوم نفسه قالوا لنا ان زيد الخمايسة ذهب مع اخيه الصغير زياد ، وابيه كاتب البريد الى الطفيلة ، ولم يرجعوا من يومها ابدا . وما زلت ارى امه وهي تركض قبالتي ، وتتوقف صارخة في وجهي المتقع : أين زيد ؟ لكنها واصلت ركضها الهائم المذعور الى الجسر واستأنفت ببطء وكفاح مشيي الى البيت ، ولم أعد ، منذ ذلك اليوم الذي سرت فيه الجرثومة في سويدائي ، او في عظامي ، اكتب لجريدتي الشعب والمساء ، لكني واصلت عبور الجسر الى المدينة التي تضم المدارس ، والمقبرتين ، والجامعين القديم والجديد ، وكنيستي اللاتين والروم ، ومنتزهات شارع عين السلطان ، والمطاعم ، ومحطات الباص ،

والبنزين ، وسوق الخضرة ، والبلدية ، والمستشفى ، وسوق الملابس القديمة ، التي نسميها المانونايت ..

الا ان الوادي ، وادينا ؛ وادي القلط ليس بواد خصيب ، وهو غير ذي زرع ، اذ ينبت الزرع على مبعدة نسبية منه ، ولكننا كنا نحن ننبت وننمو ، وتزدهر اشواقنا وأشجاننا مع اكتماله وانقطاعه .. كان الزرع ينبت محتشدا ، ليس بفضل مياهه الموسمية المتقابلة ، بل بمياه السقي الكريمة المنتظمة التي تنحدر من عين السلطان ، بجوار جبل قرنطل ــ جبل التجربة ، ولا أدري اي تجربة هي بالضبط ، ولكنها تتصل ــ كما تعرفون ــ بالسيد المسيح وحوارييه . ولقد كنا نمقت الوادي وننساه ونحن نطالع حفرة عريضة فاغرة بالحجارة وجذوع الاشجار ، فهو شديد الجفاف ، يكاد لا يصلح لشيء الا لفضح جفاف الغور الذي يتآخى مع خضرة وخصوبة ملاصقة . وكان بعض البستنجية يعبرونه من بستان الى بستان ، وكذلك الرعاة واغنامهم ، والكلاب ، والحمير السائبة ، والمشردون . وكان بعض الصبية يستخدمونه لقضاء الحاجة ، وكم سمعنا عن أمور رذيلة تجري تحت الجسر ، وكنا نعرف ان اكثرها إما للانتقام والتشهير ، او للتعبير عن نوايا « مش تمام » ، نتيجة تربية غير صالحة ، واستعجال للبلوغ مبلغ الرجال ، او ــ اقلها ــ من نسج خيال نشط محموم . فنحن لم نر شيئا بالمرة من هذا القبيل ، ولكننا كنا ندعي التصديق ونذيعه . وفي الشهر الاخير من السنة يبدأ الوادي يسترد احترامه المهدور ، وغالبا ما يحدث الامر في ساعة متأخرة من الليل البارد الطويل ، فاستيقظ على دوي مجلجل . أفتح عيني بلهفة : أجا الواد ؛ فتجيبني امي : ماذا تريد من الواد ؟ نم الان . كانت بالطبع تخشى علي من الغرق ، فما دام هناك فيض من الماء العميق الدافق ، وهناك طفلها الصغير الفضولي المتطلب ، فمعنى ذلك انها يجب ان تخاف عليه . أتسمع للصوت في العتمة الحالكة ، ورغم معرفتي بانه صوت الواد الا ان الرهبة والمباشرة تصيبني بالخلط ، فلا أتبين ان كان الصوت يصدر عن قريب او بعيد ، عن السماء العالية ام يهدر تحت منحدر حارتنا . ويتجانبني الخوف ان يبلغ ماؤه نوافذ البيت مع الفضول الطاغي الغلاب لرؤية الماء العريض العكر العنيف الجريان . ولم اكن لانام ، فكلي آذان بانتظار ان تنجلي العتمة فأهرول الى الوادي الجبار استقبله ، وأقف بين يديه مزهوا باسبقيتي في رؤيته قبل غيري من جمهرة الاولاد الذين

يتنادون من كل مكان لكي يطالعوه ، اذ برغم ان حارات اخرى تطل على الوادي ، الا ان الاولاد فيها محرومون من عبور جسرين منخفضين اقيما على الوادي كما هو الحال عندنا ، ومراقبة الماء المبلول على مقربة وشيكة منه ، وانه ليوم مشهود يوم تدفق الوادي ، اذ يحدث فيضانا يطلع معه الماء الى سطح الجسر ، وتنتقع البساتين حوله ، ويحتفظ بصوته الجهوري المدوي وهو يدفع ، بلا هوادة ، الصخور والركام والمخلفات الثقيلة التي تتراطم مع اندفاعه الكاسح ، الأمر الذي يثير شعوراً كامنا ، متطامنا ، بخطر مألوف يمكن السيطرة عليه والاقتراب منه دون تهديد ينكر ، مما يسهم في رفع كبريائنا ، ووضوح رؤيتنا للامور . اما في اليوم الثاني ، او قل الثالث ، فانه يبدأ يكتسب انسيابا نهريا حقيقيا ، ويتخذ سمت النهر الواثق من ثبات وغزارة مصادره ، على ان منسوب المياه لا يلبث ان يعاود الارتفاع ، وتندفع جيوش الماء مرة اخرى مع تزايد كميات الامطار على جبال نابلس .. أليس ، بحق السماء ، امرا مثيراً للزهو والفخر والاعتداد ان يكون لك ، في سن مبكرة ، نهر عريض جياش يخصك ، تعرف مواعيده وحالاته واسراره ، ولا يمنعك عنه احد ؟ اذ كان الكبار في كتف الوادي يرونه شيئا فائضا عن الحاجة ، وغيرهم كانوا مشغولين عنه ، ويعزفون حتى عن رؤيته ، بينما انت تلتمس فيه كل يوم أسباباً جديدة لنسيان المدرسة ، وللفرجة ، والغطس ، واطلاق الشائعات ، والمماحكة ؛ ويظل هذا النهر لك . يشتد ويضعف ، يعلو وينخفض ، يهدر ويتموج ، يمتلىء وينحسر ، يغضب ويهدأ ، حتى ينوي ويشح مثل أب تخلى عنه ابناؤه فادركه الهرم الاخير ، الى ان تتقطع خيوطه وتنشف حجارته قبل آخر آذار ، وتصدر عنه روائح كريهة فننصرف عنه بأسى وازدراء ، يساورنا الشك في انه قد يمتلىء بالماء مرة اخرى . وتمضي بنا ايام كسيفة ، وقد بدا على هيئاتنا وسحناتنا انه لم يعد لدينا ما نفاخر به غيرنا من الاولاد ، بعد ان دالت دولة الوادي ، فننسحب الى حاراتنا الداخلية ، نتكوكب في حلقات ، ونتدارس ما هو كفيل بتغطية الموقف قبل ان يسعفنا النسيان ، وتأخذنا شواغل اخرى ..

ويقينا ان الشواغل لم تكمن في مواضعها . اقبلت ، وتلاقت ، وتضاربت ، وتكاثرت ، واطبقت علي ، واخذت بتلابيبي ، واخذتني ، وامعنت في اخذي حتى انزلقت ذات فجر مسموم خفيفا ممراحا خالي الذهن عما يجري على ارضي ، لا ادري في أي ارض اموت ، حتى صحوت مصحوبا بصرير حيوانات تظل ترعى وتحفر وتدب على هضاب ذاكرتي ، كأنها تبشرني بانفجار .

● قصة

محمد زفزاف

انطونيو

كان يجلس عند عتبة النادي المهجور ، الشمس حارة متجهة نحو الغرب ، ساقاه منفرجتان ، وقد ارتفع السروال الى حدود الركبتين ، فردتا الصندل باهتتان . كان يرفع رأسه احيانا الى اعلى شمالا ، حيث ما تزال مغلقة صورة امرأة ترقص الفلامنكو . لكنه عندما كان ينظر الى الصورة المرسومة على لوح قصدير ، يكاد يسقط ، لم يكن في نظراته ادنى اهتمام بما ينظر اليه . رأيت طفلين يلعبان بالقرب منه ، في الواقع ، لم يكونا يلعبان ، بل كانا يتشاجران ، غلبت البنت الصبي ، لانها حاولت ـ وقد نجحت في ذلك ـ ادخال رأس الصبي في بالوعة الشارع . اخذ الصبي يصرخ ، وينادي على امه ، فتركته وعادت لتجلس عند عتبة العمارة المقابلة .

انطونيو ينظر الى كل ذلك من دون ان يبدو اي انفعال على وجهه . الشارع خال . تعبر من وقت لاخر سيارة ، او دراجة نارية . البنت والصبي يعودان الى الالتصاق احدهما بالاخر . تند عنهما صرخات فيفترقان ، ينظر اليهما انطونيو بدون انفعال ، دائما ، في كل فترة يعودان فيها للالتصاق بعضهما ببعض ، تألمت انا لاضطهاد البنت للصبي ، لكنه حتما سينتقم منها عندما يكبران ، بالطريقة التي يمكن للذكر ان ينتقم بها من المرأة . لكنه ، في النهاية ، ربما انهزم ، ولا شك ان انطونيو منهزم لسنوات خلت . وهذا مجرد تخمين . وما دامت الامور فوق طاقة البشر ، فيبقى من حقهم ان يخمنوا انتصاراتهم او هزائمهم . هذه المرة ، ايضا ، نجحت في ادخال رأس الصبي في البالوعة ، وسمعت صوته مختنقا يشتم ويستنجد ، كانت ساقاه الصغيرتان تفركلان في الهواء ، ومع ذلك لم ترحمه البنت ، بل استمرت في دفع جسده الضئيل داخل البالوعة . خشيت ان تقتله ، وحاولت ان اصرخ بها ، لكني رأيتها تسقط على عجيزتها فوق الاسفلت ، وقد تعرى فخذاها النحيلان كنبات البسباس . لقد ركلها الصبي واخرج نصف

جسده من البالوعة ، كان انطونيو دائما ينظر بلا مبالاة ، لكنه كان يتحدث الى نفسه ، الشمس في مواجهته . لا يستطيع ان يرفع عينيه جهة الغرب ، فالاشعة مائلة ، ترشق جسده النحيف الذي لا شك انه غارق في العرق الآن ، ظهرت لي زغبات ساقيه الشقراء تلمع ، اخذ يحكها باظافره المتسخة السوداء الطويلة ، يفعل ذلك ، ايضا ، بتثاقل ولا مبالاة ، ثم مد يده اليمنى الى قبعته ، وازاحها عن رأسه ، وضعها مقلوبة بالقرب منه على العتبة . ولو وضعها امام قدميه ، بذلك الشكل لما القى فيها احد حتى بصقة ، لان الشارع خال .

لمعت صلعته تحت اشعة الشمس ، وحرك الهواء الجاف تلك الشعيرات الجانبية عند رأسه ، ثم اخذ يمرر كفه على صلعته ، رأيت رجلا يحمل كيسا وهو ينبش في قمامات الشارع ، التي لم تدركها سيارة نقل النفايات اليوم ، لان الزبالين ينسون احيانا بعض الشوارع التي لا يدفع لهم سكانها ، بما فيه الكفاية . نبش الرجل طويلا ، ولم يعثر سوى على نصف دمية دسه في الكيس .

اقترب من انطونيو :

ـ انهض من هنا .

نظر اليه ببطء وبتثاقل ، كرر الرجل النباش ذلك الامر ، غير ان انطونيو اكتفى بان حرك رأسه نفيا ، استمر الرجل :

ـ انهض من هنا ايها الاسباني الفقير ، سوف تضربك الشمس ، وسوف تموت .

قال انطونيو :

ـ لا اتركني ، لن اموت ، اعرف انني لن اموت بضربة شمس .

ـ انهض .

ـ لا

ـ قلت لك انك سوف تموت .

ـ لا .

حرك الرجل النباش رأسه ، ترك انطونيو وذهب للقمامة الاخرى ينبشها. اخذ انطونيو يمسح ما بين اصابع قدميه ، تصورت تلك الرائحة التي يفرزها ما بين اصابع القدمين ، فقلت : « اخ انه معفون » مسح اصابع يديه ببنطلونه الباهت ، الذي كان يشد الى جسده بحزام لم يخترق عروات السروال .

البنت والصبي يتقاربان بعضهما من بعض. كانا يتحدثان ، هدنة مؤقتة على الاقل ، اطلت ام البنت من النافذة ، ولوحت بذراعيها البضتين البيضاوين ، قالت :

ـ سمية ! ماذا تفعلين في ذلك الحر ؟ الا تريدين ان تفارقي ذلك العنري وتلازمي بيتكم ؟ عندما يعود ابوك من العمل سوف اقول له كل شيء ، لقد اصبحت عزباء ، ولم يبقى سوى ان نبحث لك عن رجل يشد لجامك .

اختفت الام ، ولم تهتم البنت كثيرا بما قالته امها ، في حين نقل انطونيو كفه الى صلعته ، كما لو كان يتلمس تأثير الشمس على جلدة راسه . رفع القبعة عن العتبة وكومها فوق رأسه ، ينظر الى الطوار ، تحت قدميه ، الذي فقدت بعض احجاره ، بعيدا قليلا عنه حفرة صغيرة ، فيها كيس بلاستيك ، مربوط الى شريط وقطعة حجر صغيرة .

اطلت ام الصبي ، رأسها مشدود بمنديل ، مدت في الفضاء جلدة خروف واخذت تنفضها من دون ان تعير اهتماما لمن قد يكون تحت النافذة. رأت ابنها ملتصقا بالبنت، صرخت فيه :

ـ يا ابن الكلبة ! اما آن لك ان تفترق عن تلك الافعى ؟ يا ويلي يا ويلي . لن تفترق عنها حتى تقع فضيحة في الدرب ، الناس يلدون بني آدم وانا ولدت جنيا .

استمرت في نفض جلدة الخروف ، ثم اختفت وراء النافذة . الشارع خال دائما . ظل الطفلان يقتربان ، احدهما من الاخر ، ويفترقان. ومن الاكيد ان البنت كانت تحاول ان تجر الصبي بغريزتها كانثى الى البالوعة ، لكي تغلق عليه شباكها الحديدي وتستريح . هذا مجرد تخمين . وما دامت الامور فوق طاقة البشر، فيبقى

من حقهم ان يخمنوا مدى قدرتهم على تحمل المكوث داخل البالوعة . الا ان الصبي ، يبدو انه قد تسلح هذه المرة لكي لا يدخلها مرة اخرى ، ولكي لا يئن مرة اخرى ، ولكي لا يبقى نصفه الاسفل في الشارع ، ولكي لا تسقط البنت على عجيزتها في الطريق فتظهر ساقاها عاريتين كنبات البسباس . ولكي لا تصرخ امها فتنعته بالعذري ولكي لا تتهم امه البنت بانها افعى ... ولكي ... الخ ... مجرد تخمين طبعا ودائما . هذا مجرد تخمين !

احيانا يرفع انطونيو عينيه الى النافذة المقابلة ينقل نظراته من صورة راقصة الفلامنكو الى فردتي الصندل ، الى الطوار ، الى النافذة . وراء النافذة الاخت الصغرى لسمية ، ربما . لقد جلب لها مرة سلحفاة صغيرة الحجم . تصورت انه لم ينجب ابدا . لا يهتم باحد من الاطفال الا باخت سمية . هي ايضا تحبه ، لكن اخت سمية كانت غائبة ، ربما ذهبت الى شاطىء سيدي عبد الرحمن مع اختها الكبرى . يرفع انطونيو عينيه تجاه النافذة ، فتردهما اشعة الشمس حاسرتين . يضع كفه المعروقة على جبهته ، مثل مقدمة قبعة ، لتستقيم له الرؤية .

جلبت البنت قصبة مدببة ، على هيكلها عقد غير متساوية الابعاد . كانت تقول شيئا للصبي وانا انظر اليهما . وافق الصبي او لم يوافق . وعندما سارت تبعها . ومعنى ذلك انه وافق في النهاية . اقتربت ببطء من انطونيو ، وانبطحت على بطنها فوق الطوار ، اخذت تنكش الارض التي فقدت احجارها برأس القصبة ، تنكش بهدوء كما لو كانت تبحث عن دودة تريد استخراجها من التراب . الصبي واقف بالقرب منها ، على بعد امتار ، ينظر اليها تحت اشعة الشمس المحرقة ، اقترب منها اكثر وجلس على الارض اطلت امه وصرخت فيه :

- تجلس على الارض يا ابن الكلبة . يدا امك تهرّأتا من كثرة الغسيل . ثم اختفى رأسها .

كان انطونيو يلتفت احيانا الى البنت وهي تفعل ما تفعل . اخذت تزحف على بطنها حتى اقتربت منه ، بدأت تناوش اصابع قدميه بالقصبة . سحب قدميه كما لو عضته ذبابة . ضحكت البنت وعاودت الكرة . الصبي ينظر اليها باسف . غير

انه في الاخير اخذ يشجعها على نلك ، وانطونيو يستمر في سحب قدميه ، في تحريكهما بوهن شديد ، وباشمئزاز ايضا .

قال لها بصوت فاتر :

ـ اذهبي

سال لعابه عندما فتح فمه ، لمع اللعاب تحت اشعة الشمس ، فوق شعيرات جانبي الفم ، خافت البنت فوقفت بسرعة ، وابتعدت عنه ، قالت البنت :

ـ هل تلك السلحفاة نكر ام انثى ؟

لم يكن يحاول ان يرد عليها ، نقل اظافر يده الى ساقيه واخذ يحك ... السروال منحسر حتى الركبتين .

ـ انها انثى ، يجب ان تجلب لاختبي نكرا . وان تجلب معك ايضا سلة من الخس .

ينظر دائما جهة النافذة ، ثم في الاعالي ، محاولا تجنب الاشعة ، انبطحت البنت مرة اخرى امامه على الارض ، فعل الصبي مثلها ، عادت الى مضايقته بالقصبة .

قالت البنت :

ـ اني اكلمك وانت لا تجيب .

قال الصبي :

ـ لا تتعبي نفسك ، لن يتكلم قط .

ـ ساحاول ان اكلمه ، انه ليس زيزونا[١]

اطلت امها من النافذة :

ـ ماذا تفعلين لذلك الرجل المسكين يا بنت القحبة ؟ وسخي ثيابك لن تأكلي

١ ـ ابكم

لقمة هذا اليوم . والله لن تأكليها . انهض من هناك يا موسيو انطونيو . سوف تفقأ تلك الجنية عينيك .

هربت البنت والصبي . التجأ الى باب احدى العمارات . الشـــارع خال دائما . اختفت الام ، وظهرت دورية لرجال القوات المساعدة في رأس الشارع تزحف ببطء . قالت البنت عندما رأتها :

ـ يجب ان نصعد الى السطح ، حتى لا يأخذونا معهم الى المقاطعة .

اختفيا واغلقا باب العمارة وراءهما . وعندما اقتربت الدورية ، قفز احد الرجال من الباب الجانبي للسيارة يبدو انه ليس من سكان المدن . لا شك ان احد الضباط من عائلته توسط له فالحقه بالقوات المساعدة . امسك انطونيو من ثيابه ، واوقفه بعنف . كان بعض المتسولين والمشردين يطلون بحذر من باب السيارة . اطل الضابط برأسه :

ـ يا بغل ! من قال لك انزل ؟ تريد ان تلقي القبض على أوربي ؟ هل انت مجنون ؟ تريد ان تخلق لنا مشاكل ؟

ارتخت اصابع الرجل ، وعاد انطونيو الى الجلوس عند عتبة النادي وهو ينظر بهدوء الى السيارة ، خفق قلبه العجوز ، ثم كف عن الخفقان .

واستمر الضابط :

ـ هذه المرة لا تنزل إلا بامري .

ـ نعم سيدي

ـ اصعد

ـ نعم سيدي

ـ حمير

ـ نعم سيدي .

استمرت السيارة في زحفها ، تمنى الذين كانوا بداخلها ان يكونوا اوربيين حتى لا يعتقلوا . تتبع انطونيو السيارة وهي تزحف ، سارت طويلا في الشارع ببطء ، ومن هناك ، قبل لحظات سار الرجل النباش ايضا ، يبحث في اكوام النفايات .

الدار البيضاء

● قصة

أمين صالح

صبيّة

صبية لم يكتنز صدرها بعد بذلك الامتلاء المثير ، بنضوج الثمرتين المرشوشتين بندى الفجر الوردي . في مقلتيها يقرأ المرء تسعة او عشرة اعوام من الطفولة الطرية ، عمر قصير ، وقامة كالغصن الهش المنحني على جدول يراقب ظله الذي ينداح في الماء ، مهدهدا الدوائر المنفلتة .

ينادونها : هيفاء . وتضحك من الاسم ، احيانا لا ترد ، فكل يوم تختار لنفسها اسما ، وتضحك لتورطهم وحيرتهم ازاء غرابة ابتكاراتها .

شعرها محلول كاهداب مساء ، يحلو لها ان تنثر شرانقها من الشرفة صباحاً ، فكل يوم تختار لنفسها بشرة ، وعندما تفتح راحتها للاقارب يلمحون ريش طاووس او قرن ايل . يسألونها : من اين تجلبين هذه الاشياء ؟ تجيب بحبور : هذا سر .

سرها مخبوء في جدار ينشق وقتما تشتهي ، ومنه تدخل الكائنات المسالمة تعيرها ما تشاء ، بشاشتها تفتن من يماثلها في السن والجنل من ابناء وبنات الجيران ، تخرج معهم الى الفرن ، هناك يتقاسمون الخبز والجبن ، وعلى المرتفع المطل على الشاطيء تجالسهم وتروي أعاجيب ايامها . لقاؤها بالحوت على سريرها يخلب لبهم . عثورها على السلحفاة في حذائها حكاية مسلية .

عند أوبتها تزيح خصلة من شعرها بطرف اصبعها ، يضاء الدرج بنفحاتها ... خيل اليها انها انحدرت من سلالة النحل ، تأنسنت ، ولا يزال في نفسها طعم عسل ممزوج . يا لخيالاتها الموغلة في الجموح . تغامر بابتكار مواقف تؤطرها مناخات مدهشة ، تغنيها باساطير سمعتها من الجدة .

يروق لها ان تتجول نهارا بين حظائرها اللامنظورة ، تزركش اجنحة الديوك بالزعانف لعلها تتعلم العوم ما دامت لا تقدر على الطيران ، وتحمل دلاء مليئة بحليب

البقر الى المشردين ، قوم الرصيف ، النين يسألونها عن الواحات ، ويجادلونها عن سفر النجوم ، اين تمضي كل مساء ؟

صبية لم تختبر نوايا نلك السائر على مهل محانيا الحائط كاللص . مرات لمحته ينظر اليها متمعنآ ، يقيس حجمها ، يتفرس في جسمها . لم يكن يخيفها شكله ، مع نلك اجتنبت الالتقاء به ، خصوصا عندما تكون وحدها .

تأنس للمخبول ،ـ القاطن عند المنعطف ـ الذي يفتش عن اصداء صوته ، ويعبس لانه لا يستطيع ان يقبض عليها . تسرد له النوادر ، ولكنه يطبق فمه خشية ان يضيع صوته . تضحك من سذاجته ، وتمنحه رغيفا ليغذي نفسه .

يطربها صفير الهواء ، تأخذ في تقليده مرارا حتى يصمت ، من يسمعها يظن ان احدهما يحاكي الاخر . في الحقيقة هما يتحاوران بلغة لا يفهمها غير السنونو .

خرجت يوم الجمعة ، جمعة كئيبة ، مخلوعة الاجنحة ، دروبها بلون محلول المستنقعات ، ملغومة بقناص موحل يقنص بعينيه ... انه نلك السائر ملتصقا بالزوايا كاللص .

كيف يتسنى لهذه المرصعة بالبراءة ، المغسولة بالصداقة ، ان تعرف ؟ فات الاوان .

لما سمعت في غيبوبتها نداء يتكرر بالحاح : « هيفاء ... هيفاء » افاقت ملوثة بالدم . ولما استفسروا : « هيفاء ... من فعل بك هذا ؟ » لم تتنكر شيئا .

البحرين

دفاتر

جمهورية الشجر الابيض

معين بسيسو

اية كلمة تليق باسمك الذي يشبه عصفور الثلج ، الذي كان يوزع منشورات المقاومة المحفورة فوق قشور سيقان اشجار البتولا البيضاء ، يا ذات الحربة ، ذات الأشرعة الاربعة ، التي تفقس اجراسا تقرع كلما باضت فيها نجمة .

اية كلمة تليق بعينيك ، اللتين تشبهان جناحي اوزة مفرودتين فوق بحيرتين تنبعان من سرتك المدورة كالشامة المنحوتة في بطن موجة ، المدورة كقرص عسل ، كزهرة عباد الشمس ، المعلقة ، كساعة حائط ، في عنق غزالة تدق فتصبح كل فراشة برتقالة ، وكل سنبلة سمكة ، وكل شهيد قوس قزح ، وكل الآلهة ، في كل الاساطير التي لم تزل في دور الحضانة ، او في مراكب الورق ، تمسك للمرة الاولى بجناح بجعة لكي تتعلم كيف تكتب اسمك .

يا جمهورية الشجر الابيض ، يا جمهورية القربان الرابع ، الذي هو للمذبح . يا جمهورية اصابع نحات تمثال العطش ــ الكسندر كيبالنيكوف ــ حيث الخوذة من الاسمنت المسلح في يده ، والممدودة لنهر ــ موخوفيتس ــ هي سفينتنا ، حين كل قطرة ماء تصبح رصاصة في بندقية العدو ، وحيث كان على « مارات كازي » ، الذي

(فصل من كتاب « الاتحاد السوفييتي لي » الذي ستنشره « دار التقدم » في موسكو ، باللغتين العربية والروسية ، في العام ١٩٨٣)

اصبح بطل الوطن وهو في الرابعة عشرة من عمره ، أن يحشو مسدسه بالشبابيك والارانب البرية ، ببطاقة الكومسومول ، بالعناقيد القادمة من سلالة كروم « كيروف آباد » ، بأجراس « يريفان » ، بخصلة شعر بوشكين ، التي تجمد فوقها البرق ، بالرغيف الآتي من أصفى سبائك القمح من « دوشنبيه » ويطلق رصاصة الوطن .

أية كلمة ... تليق باسم الشاعر « قسطنطين سيمونوف » المراسل الحربي لجريدة « النجمة الحمراء » في فرقة المشاة رقم ٧٢ ، في جمهورية الجرائد السرية .. ايها الشاعر الذي ولد من رأس دب مقدس ، جناحاه ذيلا سمكتين صاعدتين كموجتين من نهر « آمور » في حضن مدينة « خباروسك » . لقد سقطت خصلة من شرايينك المشتعلة فوق وجهي ، فاذا بفمي يصبح ميناء كل السفن التي ضربتها العاصفة ، واذا بصوتي يصبح جزرا وخلجانا في الهواء ، والحجر الذي المسه يصبح كلبا ضد الذئب ، والغصن يصبح ديكا يصيح ضد اللص ، واذا بالكلمة التي اقولها تصبح كبشا .

أية كلمة تليق باسمك المحترم كبحيرة « البايكال » ، كحبة الرمان التي تشبه رأس وعل في وادي « فرغانه » ، كتل « ماماييف » ، الذي عمر الوردة فيه مائة عام ، كتمثال ماياكوفسكي ، الذي يحجز غرفة له طوال العام في فندق « بكين » في موسكو ، وينام واقفا في الشارع .

يا جمهورية الشجر الابيض ، اية كلمة تليق باسمك العزيز كالنافذة التي تشبه بساط الريح فوق قرية « خاطين » المحترقة ، كالمرآة التي ترى فيها « آرشينوفا آنا ستاسيا انطونوفنا » وجه « زينا توسنولوبوفا » ممرضة المتاريس ، التي ولدت من ذراعيها ، ومن ساقيها المقطوعتين ، طفلين جديدين ، شجرتين جديدتين ، من شجر البتولا الابيض ، لجمهورية الشجر الابيض ، .

يا جمهورية القرابين ، وكل قربان له وجه ينبوع ، وقدم شجرة ، وحدقة عين غزالة .

أية كلمة تليق باسم « منسك » ، باسم « خاطين » باسم « بريست » ، باسمك يا جمهورية الشجر الابيض .

ـ ٢ ـ

عيون الاطفال

حبات منومة

يبتلعها الصليب المعقوف

السحابة اصبحت ورقة

في الآلة الكاتبة

البرق الذي كان كحلا

صار حبرا .

النساء تحولن الى آبار ماء .

السمك يعجن الماء كعكا .

في نهر موخوفيتس

للاطفال المحاصرين

في قلعة بريست

البط البري ينشر ريشه فوق القلعة

اربطة للجرحى

يمامة في حوصلتها خلية نحل

تشق بمنقارها صدرها

وتقدم حوصلتها

رغيفا فوق قطعة سكر .

بطاقة الحزب الشيوعي

تلد الشبابيك .

« من سورة القرابين »

ـ ٣ ـ

... في رأس طابور المدن السوفيتية ، التي تحمل لقب المدينة البطلة في الحرب الوطنية العظمى ، تقف مدينة « منسك » ـ عاصمة جمهورية روسيا السوفيتية البيضاء ـ كتفا الى كتف مع المدن السوفيتيـة البطلـة : موسـكو ، لينينغـراد ، فولجاجـراد ، سواستبول ، كييف ، اوديسا ، كيرش ، نفراسيسك . هكذا كان على « منسك » التي انعقد فيها المؤتمر الاول لحزب العمال الاشتراكي لعموم روسيا ، في العام ١٨٩٨ ، أن تواجه في الساعة الرابعة من فجر يوم الثاني والعشرين من شهر حزيران / يونيو / لعام ١٩٤١ ، قنابل « عملية بربروسا الهتلرية » ، فكان على جمهورية سوفيتية ان تكون جمهورية القرابين ، التي بلغت مليوني ومئتي الف قربان ، ، وكان عدد سكان الجمهورية تسعة ملايين . كان الرقم الرابع للموت .

■

عن القربان الرابع أكتب ، وعن الذين وقفوا وراء المذبح ، عن الذين وضعوا اغصان شجر الصنوبر ، وقشور شجر البتولا الابيض ، وضعوا السحابـة فوق السندان وطرقوها : كراسات رسم ، مواسير بنادق ، بطاقات الحزب الشيوعي ، شهادات ميلاد للاطفال القادمين من بطون المتاريس .

هو ذا القربان الرابع : الطيار المقاتل « نيكولاي جاستلو » الذي اصيبـت طائرته ، وكان عليه ان يقفز بالمظلة ، فسقط بطائرته المشتعلة فوق طابور من الدبابات النازية .

في تلك الومضات الفاصلة بين المظلة والمحرقة ، ما الذي كنت تفكر فيه ايها الرفيق نيكولاي جاستلو ؟ ؟ ، ايتها الفراشة الشيوعية التي احترقت ، لكي تعطي المزيد من الضوء لنجمتنا الحمراء ، كل الذي اصبح لنا ، كان علينا ان ندافع عنه .

□□

أكتب عن القربان الرابع : « نيكولاي جاستلو » ، وأكتب عن الذين كانوا وراء القربان . عن الذين كانت شرايينهم هي جذور المقاتلين .

هذه هي الفلاحة ، ياليزافيت ميخنو ؟ ، التي أخفت تحت التراب راية فوج المدفعية رقم ٨٤ .

ما الذي اخفيته تحت التراب يا ليزافيت ميخنو ؟ راية أم سنبلة ؟ كل الذي أحببته ، في حياتك ، أصبح تحت التراب . والآن ، تضعين راية تحت التراب ، ايتها الجائعة العطشانة ، كيف تدفنين في التراب آخر حبة قمح ، وآخر قطـرة ماء ؟ ؟ كيف تخفين عن عيون العدو قصائد ليرمنتوف ... ؟ ؟

هو ذا معسكر الاعتقال ، والموت الذي اسمه « مالي تروستينيتز » حيث أحرق الهتلريون ستة آلاف معتقل ، وها هي ذي مائتان وستون معتقلا آخر للموت ، تتقدمها معتقلات الاطفال ، معتقلات زجاجات الدم .

□□

الى جانب معسكرات اعتقال الاطفال ، من جمهوريـة روسيـا السوفيتيـة البيضاء ، بين الثامنة والرابعة عشرة من العمر ، اقيمت مستشفيـات الميـدان النازية ، بنى الهتلريون معتقلا للاطفال الى جانب كل مستشفى للجرحى . هكذا أصبح الطفل الروسي زجاجة دم للخفاش النازي .

حينما يتحول كل طفل الى دجاجة يعلفونها لكي تعطي بيضة من الدم ، هكذا كان الهتلريون يعلفون الاطفال في معسكرات الاعتقال ، لكي يتحول كل طفل الى زجاجة دم معلقة فوق راس جندي الماني جريح .

كان الهتلريون يحلبون الاطفال ، وحين لم يعد هناك حليب ياتي من شريان طفل ، وضعوا السم في فمه .

عشرات الالوف من الاطفال ، الذين عبئوا في زجاجات ، ورحلوا بالقطارات الى المستشفيات في المانيا الهتلرية ، لم يعد طفل منهم .

□□

أكتب عن القربان الرابع : عن خمسة وثلاثين الف شيوعي ، كانوا المهندسين للمقاومة وراء النوافذ ، التي زجاجها من الهواء ، وراء اكياس المطر في المتاريس ، ووراء اكياس الثلج في الخنادق ، فقتلوا ، ومدافعهم وبنادقهم محشوة بالرعد ،

الذي اصبح خبزا ، بالثلج الذي اصبح مطبعة ، وبأسنان الاطفال ، حيث اصبح كل سن لطفل رصاصة .

أكثر من نصف مليون هتلري ، وكان على كل عروس من الفخار ، في جمهورية روسيا السوفيتية البيضاء ، ان تقتل دبابة هتلرية ، وان تقيم السلطة السوفيتية في قلب الغابات المترامية حولها . فقامت ببناء المدرسة ، مصنع الذخيرة . المطبعة السرية . المستشفى ، والملاجىء ، والاكواخ ، للذين يزرعون والذين يقاتلون .

□□

لتكن كل سحابة غابة قطن ، وعلى الجرحى ان يقاتلوا ... هكذا قاتلت منسك ضد خمسة ملايين ونصف مليون جندي وضابط هتلري . ضد ثلاثة آلاف وسبعمائة واثنتي عشرة دبابة . ضد اربعة آلاف وتسعمائة وخمسين طائرة . ضد عملية « بربروسا » .

هكذا قاتل الشاعر « قسطنطين سيمونوف » ، الذي اوصى بأن ينشر رماد جسده فوق تراب المعركة ، فنشروا رماد جسده بذروا قرب مدينة « مونجيلوف » ، التي طرز ترابها بقصائده .

وقاتلت الشجرة البيضاء الرابعة الممرضة « زينا توينولوبوفا » ، التي انقذت مائة وثمانية وعشرين مقاتلا جريحا ، في خنادق المواجهة ، فاطارت شظايا قنبلة ذراعيها وساقيها ، فتحولت الى داعية سياسية تمشي بصوتها بين المقاتلين ، وفي يوم التحرير ، في اليوم الثالث من شهر تموز / يوليو/ عام ١٩٤٤ ، عادت الشجرة البيضاء المقطوعة الذراعين والساقين الى ذراعي زوجها ، فانجبت له طفلين .

كانت منسك تموت ، وكانت تلد من ذراعيها .

(٤)

هذه هي خاطين : ترتدي الثلج ... والثلج يرتديها ... فتتشكل مثل غابة من اشجار الصنوبر تحت سماء رمادية اندلعت فيها السنة حمراء ... كأنها النار الازلية المحنطة في السحب ... والتي صعدت من أفواه وعيون الاطفال والنساء والرجال المحترقين في اكثر من تسعة آلاف قرية ... من قرى جمهورية بيلا روسيا ... أحرقها الهتلريون ... ومن ضمنها

ـ ٦١٥ ـ قرية ... احرقت بأهلها ... وكانت قرية ـ خاطين ـ هي المحرقة الرمز ... او القربان الام للنار .

□□

الدموع تتطاير من عيون الدليلة « لودميلا ألكسندروفنا شباك » كأنها عصفور تألف من المطر ، تضربه العاصفة ، وهي تتلو سورة « خاطين » سورة اربعمائة وثلاثة وثلاثين قرية احترقت ، وأعيد بناؤها بعد الحرب . وسورة مائة وست وثمانين قرية لن يعاد بناؤها . لقد سقط كل ابنائها في خطوط القتال ، في خاطين توجد مقبرة رمزية لتلك القرى ، ولأولئك الذين لن يعودوا الى بيوتهم ابدا .

□□

على رماد « خاطين » اقيم مجمع من الطوب الاحمر ، قطع من اللهب مشربة بالدم ، بدل كل بيت احترق ، ترتفع ماسورة مدفأة من الاسمنت معلق في رأسها جرس يدق كل ثلاثين ثانية .

انه قلبك المعلق الذي يدق .

□□

« أوسكر ديرلي فانجر » ، الهتلري ، الذي سيظل دخان المحترقين في قرية « خاطين » يصعد من اسمه ، يصدر قراره بحرق قرية خاطين بسكانها ، الذين بلغ عددهم مائة واثنين وخمسين ، وكان ذلك في اليوم الثاني والعشرين من شهر آذار / مارس / عام ١٩٤٣ .

□□

خاطين تقوم بعملها اليومي العادي . يداها في الماء والخبز .. ثلاثة من اطفالها كانوا في الغابة . سونيا ياسكفيتش في الثامنة من عمرها . فالوديا ياسكفيتش في الثانية عشرة . شاسا جيلوب كوفيتش في التاسعة .

الهتلريون يزجون بخاطين في حظيرة فرشوها بالاعشاب والاغصان . باب الحظيرة يغلق : لقد بدأت مذبحة النار ، والدخان يتصاعد من الاصابع ، وآنا

جيولوب كوفتش تندفع بطفلها فكتور (في السابعة من عمره) من باب الحظيرة المشتعل ، وهي تطوقه بذراعيها لتحميه من الرصاص . مجموعة من الرماة الالمان يحيطون بالحظيرة المحترقة ، في انتظار من يخرج وهو نصف محترق ، الرصاص يسقط ، وأنا تسقط فوق طفلها فتتحول الى مرآة مثقوبة بالرصاص ، كل رصاصة في جسدها صارت طابع بريد .

□□

فكتور يظل حيا . ينقذه فلاح من قرية مجاورة ، الطفل يصعد من جسد أمه ، مصبوغا بالدم . بعد خمس سنوات من مذبحة خاطين ، يصبح الهتلري « اوسكرديرلي فانجر » هو الصهيوني مناحم بيغن ، الذي جعل من بئر ماء مقبرة لسكان قرية فلسطينية ، اسمها دير ياسين .

اية جوقة من الاصوات تصعد من السنة النيران ، في الحظيرة المحترقة ، من سندان الحداد يوسف كامينسكي ، وهو يخرج مشتعلا من باب النار ، يطلقون عليه الرصاص فيسقط ، وحينما يرون جسده لا تزال ترتعش فيه النار ، يضربون راسه بكعب البنادق ، وتهمد حركته ، ولكنه يصحو . ينهض ويمضي ، يبحث عن عائلته المحترقة ، عن ولده آدم الذي كان في الخامسة عشرة من العمر .

كان آدم محترقا ، ولكنه لا يزال ينبض ، يوسف كامينسكي يحمل ولده آدم بين ذراعيه . الان يفتح آدم عينيه وقد تحجر فيهما الدخان ، ومن شفتيه المحترقتين تصعد الحشرجة التي اطلقها في سؤاله الرهيب :

ـ هل أمي حية ... ؟

□□

يوسف كامينسكي تحول الان ، في قرية خاطين الرمزية ، الى تمثال ، وهو يحمل ولده آدم بين ذراعيه ، انه سيظل يحمل آدم المحترق بين ذراعيه ، كأنه شجرة من الاجراس حتى لا يحمل أي اب ولده المحترق .

□□

« تاج الذكرى » هو نصب رمزي آخر ... انه نصب القرابين المحترقة في

خاطين ، وعلى النصب لوحة كتب عليها نداء الموتى الى الاحياء . كتب النداء « نيل جيليفتش » وكلمات النداء تقول :

(... ايها الطيبون

لقد احببنا الحياة والوطن...

واحترقنا ونحن احياء ...

ونداؤنا لكم جميعا

ليتحول الحزن

ولتتحول الكابة

الى قوة وشجاعة

لكي تتمكنوا من زرع السلام

والفرح فوق الارض والى الابد

من اجل ان لا تموت الحياة

في عاصفة الحرائق ابدا ...)

□□

أما جواب الاحياء على نداء الموتى ... فلقد كتبه « بتروس بروفكا » ، والكلمات تقول :

.... يا ايها الاحباء ...

اننا نقف امامكم ورؤوسنا غارقة

في الحزن الكبير ...

ايها الذين لم يستسلموا للقتلة الفاشيين ،

في الايام الحالكة السواد ،

لقد استقبلتم الموت وشعلة الحب لوطننا

السوفييتي لن تنطفيء ابدا .

ان ذكراكم باقية في الشعب

بقاء التراب والشمس التي تسطع فوقه ...

قفوا ايها الناس

واحنوا رؤوسكم ...)

□□

« لودميلا الكسندروفنا شباك » ، يرتفع صوتها المبلل بالدمع .

كان في قرية خاطين ستة وعشرون بيتا من بيوت الفلاحين ، وقبل بناء هذا المجمع الرمزي ، سألنا سكان القرى المجاورة لخاطين ان يحددوا مواقع البيوت المحترقة ، وتم تحديد مواقع البيوت ، وآبار الماء ، وكان عددها اربعا . وبنينا آبارا رمزية ، الى جانبها صفائح من المرمر ، يضع فيها الفلاحون الان تفاحا وسكرا وزهورا ومناديل .

على حائط كل بيت رمزي ثمة لوحة معلقة ، كتب عليها اسم صاحب البيت المحترق ، هناك لوحة كتب عليها اسم الطفل « توليك ياسكيفتش » وعمره سبعة اسابيع ، انه صاحب البيت الذي احترق باقماطه على صدر امه ، وكانت في التاسعة عشرة من عمرها .

ـ ٥ ـ

من خلال نجمة منحوتة في الاسمنت المسلح ، تدخل الى قلعة « بريست » التي بوابتها نجمة ، هذا نهر موخوفيتس ، الذي بدأ يتجمد ، ومرايا من الجليد تتناثر فوق سطحه ، هنا وهناك ، بين هذه المرايا من الجليد ، تسبح بطتان ، وعلى بعد امتار ، من ضفته ، يتمدد تمثال العطش .

جندي يزحف للنهر بمدفعه الرشاش ، ليملأ خوذته بالماء . في ايام الحصار الهتلري لقلعة بريست ، كان عنقود الماء يساوي عنقودا من الدم .

ان لنهر موخوفيتس حفيداً هو بئر ماء في مخيم فلسطيني في لبنان ، اسمه تل الزعتر ، حيث كان دلو الماء الاتي من البئر يساوي دلوا من الدم .

خوذة تمثال العطش ـ في ايام الشتاء ـ يملؤها بالثلج اطفال الجيران من القرى المجاورة ، وابناء الانصار القدامى يملأونها بالماء والزهر في ايام الصيف . اكثر من زهرة في الخوذة المملوءة بالماء . تمثال العطش يسبح .

■

تمثال العطش نحته المصور السوفييتي « الكسندر كيبالنيكوف » الذي نحت ايضا ، وكان الولادة التي خرج على اطراف اصابعها باقماطه من بطن ابو الهول ، ذلك المولود للانسان البريستي المقاوم ، في قلعة بريست ، الذي له رأس جبل ، يطل على الشعلة الازلية التي تشبه نافورة تندف البرق . حول الشعلة ـ النافورة ترتفع حربة ذات اطراف اربعة ، طولها مائة وخمسة امتار . اي مطر انجب هذا النهر الواقف . ؟ في ظل رأس الجبل ، تقف صبيتان ، تواجهان صبيين من الرواد ، بينهما الشعلة ذات الخرير الابدي .

□□

رأس الجبل ، في قلعة بريست ، يسمونه التمثال الرئيسي . انهم لم يعثروا بعد على الاسم الذي يليق بمجده .

لا تستطيع ان ترفع عينيك عن تمثال العطش . انك تمضي وتعود اليه مرة ثانية . تحس ان شلالا يكاد ينطلق من وجهه في اية لحظة ، وان عشرات الجداول تجري من بين اصابعه ، وان صرخة العطش التي جمدها النحات « الكسندر كيبالنيكوف » فوق وجهه كله ، تكاد تنفجر منديلا من الماء ، وان الرذاذ يسقط فوق وجهك .

□□

المقاومة البريستية « ارشينوفا آناستاسيا انطونوفنا » تنظر الى وجهها ، كأن عشرات الشامات البيضاء ترصعه ، كل شامة كانت قطرة عطش .

كنت ضيفا فلسطينيا لها في بيتها ، في قلعة بريست ، مع المقاوم البريستي

الجميل « لابوتين ايليا سافيليفتس » البريستية ، آرشينوفا آناستاسيا انطونوفنا تجلس امامي كباقة من شجر البتولا ، أما البريستي لابوتين ، فقد كان يجلس كنهر موخوفيتس ، وانا بين الغابة والنهر ، يأتي إلي الصوت :

يقول المقاوم في قلعة بريست « لابوتين ايليا سافيليفتش » :

« ... في الساعة الرابعة من فجر ٢٢ حزيران / يونيو / ١٩٤١ ، سقطت قنابل هتلر الاولى فوق قلعة بريست ، وبدأت الحرب الوطنية العظمى . كنت جنديا في الجيش النظامي ، في الفوج رقم ٤٥٥ ، في سرية الدفاع الجوي ، اعمل سائق عربة مدفعية مضادة للطائرات . حينما دق جرس الانذار ، وانطلقت لعربتي ، كان بعضها قد دمر ، واستغرق اصلاحها اكثر من ساعة ونصف الساعة . واستخدمنا المدفعية المضادة للطائرات كمدفعية ارضية . استمرت المعركة غير المتكافئة اربعة ايام ، وكان علينا في اليوم الخامس ، ان نقوم بهجوم مضاد ، ونخرج من القلعة التي اخذ الهتلريون يحاصرونها من كل جانب . خرجنا في مجموعات صغيرة ، وكانت مجموعتي تتألف من اربعة جنود . احدهم فقد اصابع كفه ، كان ينزف بشدة ، فربطنا ذراعه بسلك لوقف النزيف . حينما بلغنا البحيرة ، رأينا سيارة المانية تتوقف . كانت سيارة عربة اسعاف ، يخرج منها ثلاثة المان ، خلعوا ملابسهم ومضوا يغتسلون في البحيرة .

نساؤنا واطفالنا وضباطنا وجنودنا محاصرون ، يقتلهم العطش ، ويدفعون قرصا من الدم من اجل لقمة صغيرة من الماء ، وهؤلاء الفاشيون يسبحون في بحيرتنا . ذهبنا الى عربة الاسعاف . اخذنا بنادق الاطباء واعتقلناهم . الرفيق ، الجندي الجريح ، لا يزال ينزف بشدة ، رغم السلك المربوط حول ذراعه ، اشرنا الى رفيقنا الجريح لكي يسعفوه ، اثنان منهم نظرا للذراع التي يصبغها الدم بعيون تكاد تبصق على الدم ، وادارا عن الرفيق الجريح وجهيهما . الالماني الثالث قام بعملية الاسعاف .

كان علينا ان نمضي بسرعة ، قبل ان يحاصرنا الجنود الالمان ، وكان علينا ان نتخذ قرارنا ... عيوننا تتجه الى الالماني الذي قام باسعاف الرفيق الجريح ، وكأنها تريد ان تقول له :

ـ لقد صنت دمنا ، فليكن لك دمك ، فاذهب في الاتجاه الذي تريد . وكأنه

عرف قرارنا فانطلق يركض ، دون ان يلتفت الى الوراء ، حتى اختفى بين اشجار الغابة . اما الالمانيان الاخران ، اللذان رفضا اسعاف جريحنا ، فكان لا بد من انزال العقاب بهما . وانا لا ادري ، الان ، هل كان ذاك هو القرار الصحيح ؟

ينظر المقاوم لابوتين ايليا سافيليفتش الى رفيقته ، ارسنوفا آنـا ستاسيـا انطونوفنا ، التي كانت تصغي اليه وعيناها غائمتان بالدمع ، ويدها تقول :

ـ علينا ان لا ننسى ابدا ، فلو نسينا قتلنا هتلري جديد مرة ثانية ، وكي لا ننسى فآنا ستاسيا تقول :

ـ كأن زلزالا ضربنا في الساعة الرابعة ، من فجر يوم الثاني والعشرين من شهر حزيران / يونيو / عام ١٩٤١ ، ونحن في قلعة بريست . لقد اثقلونا بالدماء والجراح ، النساء في القلعة تحولن الى شجرات من القطن تقف في حجرات القلعة ، وقد خبأن اطفالهن بين اغصانها ، كنت زوجة قائد كتيبة مدفعية مضادة للدبابات ، وأما لطفلين ، طفلة في الثالثة من عمرها ، وطفل في السابعة . اصدرت القيادة قرارها باجلاء النساء ، والاطفال ، عن القلعة ، ولكن الهتلريين ضربوا حصارهم . كان صراخ الاطفال الجرحى يرتفع ، والجنود الجرحى يخلعون قمصانهـم الداخليـة ويقدمونها اربطة لجراحهم ، كل ما هو ضروري للحياة كان ضروريا لنا . لا ماء ولا خبز . لا قطن ولا ذخيرة ، وكانت شمس حزيران قاسية . لهب البارود والدخان والعطش ، حتى مواسير المدافع من طراز مكسيم ، كانت عطشى . وكان علينا ان نقوم بتبريدها بالماء . فنهر موخوفيتس ، الذي كان على مسافة بضعة امتار من القلعة ، اضاءه الهتلريون بالمصابيح الكهربائية ، لكي يصطـادوا برصاصهـم الجنود الذين كانوا يمضون بخوذاتهم الى النهر يملأونها بالماء .

ما اكثر القرابين التي سبحت كجذوع الشجر فوق سطح نهر موخوفيتس .. ؟ الآن يسبح البط .

□□

كان علينا ان نفعل شيئا ، نحن النساء في القلعة ، الفاشيون كتبوا فيما بعد عن قلعة بريست :

« كانت قلعة وبيتا تحميه كتيبة من النساء » .

وكتيبة النساء تحولت الى كتيبة ممرضات . وأقمنا مستشفى في قبو القلعة ، وكانت بلا ماء ولا دواء . مستشفى تحولت فيها جوارب الجنــود الى اربطــة . مستشفى كان العطش فيها هو الطبيب .

ورغم ذلك كان علينا ان ندافع عن الحياة التي تموت من النزيف .

□□

صادق تماما ، ولا حد لشجاعة روحه وصوته النبيل ، الضابط نيقــولاي نسترشوك ، قائد احد المواقع في القلعة ، الذي كان ينزف آخر انفاس دمه وهو يقول لنا :

« ... قولوا للاطفال الآتين كيف قاتل آباؤهم ، وكيف قاتلت امهاتهم » .

□

جاء دوري للزحف الى الماء ، اخذت زمزمية من الالمنيوم ومضيت . كنت احس ان الثواني تتحول الى ساعات ، الاضواء الكاشفة كانت تدور وتنتشر في دوائر حول القلعة والنهر ، وزخات الرصاص لا تتوقف ، نجحت في العبور الى ضفة النهر . ملأت الزمزمية وعدت ، صادفت جنديا سوفياتيا جريحا ، كان وجهه يتشقق من العطش ، وتوقفت وقدمت له زمزمية الماء ، ولم استطع الا ان اقول له :

« ــ خذ جرعة او جرعتين ، هناك اطفال ينتظرون الماء في القلعة » .

ولكن الجندي الجريح رفض الماء الذاهب للاطفال ، نظر الي ، ومضى يكمل زحفه وهو ينزف ، وخيل الي ان عينيه قد تحولتا الى قطرتين كبيرتين من الماء .

كان علينا ان نعثر على مصدر آخر للماء غير نهر موخوفيتس ، بعد ان اصبحت الطريق اليه مرصوفة بالجثث . وهكذا حفرنا بئرا في داخل القلعة ، وكان كل الذي حصلنا عليه هو الرمل المبلل . حاولنا امتصاصه فاندلع العطش كلسان نار .

□□

لم يترك الهتلريون لحظة راحة واحدة لنا . كانوا يواصلون شن هجماتهم للاستيلاء على القلعة . آخر ما ابتكروه هو رص صفين ، او ثلاثة صفوف ، من

الجنود الاسرى السوفييت امام مجموعاتهم المهاجمة . لقد واجه الجندي السوفييتي « جريجوري ديري فانكو » حارس بوابة القلعة ، مسؤول منظمة الكوموسمول في بريست ، مسؤولية حياته . كان عليه ان يصد هذه الهجمة الجديدة ، وان يتجنب في الوقت نفسه قتل رفاقه ، غير ان الغزاة تمكنوا من دخول القلعة ، بعد ان سقط المدافعون الجرحى العطشى خلف نوافذها ، وفي اقبيتها ، وابراجها ، كما تتكور الموجة وتسقط وتتناثر فوق الصخرة .

بعد سقوط القلعة ، انضممت لمجموعة من الانصار ، ورأيت طفلتي . وهي في الثالثة من عمرها ــ تحت حائط الاعدام ، الى جانبي ، تمسك بيدي ، وقد شابت عيناها .

ــ ٦ ــ

بخصل الماء تمضي للقاء نحات قلعة بريست ، المصور الروسي السوفييتي ، الكسندر كيبالنيكوف ، حينما قالوا له ان شاعرا فلسطينيا زار قلعة بريست ، ويريد ان يلتقي بنحات المقاومة ، استقبلني ، في بيته في موسكو ، هذا الجذع من المرمر الذي يوشك ان تتفجر من جسده شجرة ياسمين ، وتفوح منه رائحة الزنبق البري .

كنت لا استطيع ان ارفع عيني عن يديه ، اي برق انسكب من اصابع كفيه ، وذاب في الصخر الذي نحته واختلط به ؟ لقد فقس الحجر بين هاتين اليدين ، واعطانا هذه الذرية.

في بيته تمثال نصفي للينين ، وتمثال نصفي لماياكوفسكي ، وثالث نصفي للشاعر يسنين .

ينظر الكسندر كيبالنيكوف الى التمثال النصفي للشاعر ماياكوفسكي :

ــ اية علاقة حميمة عجيبة بين النحت والشعر ... ؟ بين شاعر المقاومة ونحات المقاومة .. ؟ بين الذي يشبه سمكة الكافيار ، والذي يشبه حقل قصب السكر ... ؟

□□

الكسندر كيبالنيكوف ينظر الى وجه ماياكوفسكي ، ثم يقترب منه حتى يلامس بيده وجهه ، كأنه يريد ان يوقظه ، وصوته يصعد من يديه :

ذات ذات يوم زارتني ليلى بريك ، في هذا البيت . كانت تريد ان ترى كيف ارى ماياكوفسكي واصوغه ... ؟ جاءت مع شخص وكان اسمه يوسف ... اقترب يوسف من راس ماياكوفسكي ، ورفع يديه الى شفتيه وهو يقول :

– لا ادري ... اي فم هذا ... ؟

عندها اقتربت ليلى بريك مني ، وضعت يدها على كتفي ، وقالت :

– انس ما قاله يوسف يا الكسندر كيبالنيكوف ، فأنا اعرف فم ماياكوفسكي جيدا ، وهذا الفم هو فمه .

□□

تكاد تصرخ لماذا كلها تماثيل بلا ارجل يا الكسندر كيبالنيكوف ... ؟ ؟

صوت الكسندر كيبالنيكوف يصعد من التمثال النصفي لماياكوفسكي ، وهو يقول :

– كانت خطواتهم قصيرة في الطريق ، وما اقل ما مشى ماياكوفسكي ، ومشى قبله يسينين ، فلماذا انحت ارجلهم ، .. ؟ من اجل هذا حاولت ان انحت القلب .

اي قلب كان عليه ان ينبض في الصخر الاسود .. ؟

□□

الكسندر كيبالنيكوف ، تكاد تسمع خرير الانهار ينبعث من لحيته البيضاء الطويلة ، وحفيف الاغصان من اصابع كفيه وهو يقول :

« ... ولهذا نحت الصدر من ماياكوفسكي ، والصدر من يسينين ، لان قلوبنا لا تدق في اقدامنا ايها الصديق .

من التمثال النصفي لماياكوفسكي ، والتمثال النصفي ليسينين ، ندخل الى تماثيل قلعة بريست . يقول النحات الكسندر كيبالنيكوف :

« .... في صيف ما ذهبت لقلعة بريست ، ذهبت الى تمثال العطش ، رأيت اطفالا قد احضروا كؤوسا ملأوها بالماء ، وراحوا يصبرنها في خوذة الجندي

العطشان ، الذاهب لنهر موخوفيتس ، فقتله الالمان ، وهو على بعد خمسة امتار من الماء ، لم استطع ان اتنفس من هول ما رأيت .

□□

اذن لقد نطق تمثال العطش ، الذي طوله سبعة عشر مترا من الاسمنت المسلح ، ونطق التمثال الرئيسي للمقاومة في قلعة بريست ، والذي ليس له اسم بعد ، والذي ارتفاعه خمسة وثلاثون مترا ، وطوله خمسة وسبعون مترا من الاسمنت المسلح .

مثل ضحكة كورس من العصافير يضحك الكسندر كيبالنيكوف وهو يقول :

« ... هذا التمثال العملاق ، الذي تظنه قطعة من صدر جبل ، مجوف من الداخل . ان سمكه هو خمسة وعشرون سنتيمترا فقط ، من الاسمنت المسلح . جاء بعض المهندسين الالمان وسألوني :

– من اين اتيت بهذا الجبل ونحته ، ومنطقة بريست رؤوس الاشجار فيها هي رؤوس الجبال ... ؟

□□

تضحك لحية النحات الكسندر كيبالنيكوف وهو يقول :

« ان خمسين طائرة هيلوكبتر قامت برفع هذه القطعة من الجبل ، وحطت بها الى جانب قلعة بريست »

□□

غير ان التمثال الرئيسي لقلعة بريست ليس مجوفا انها العزيز الجد الروسي السوفييتي الكسندر كيبالنكوف . وهذا التمثال المعجزة ، الذي هو قطعة من رأس جبل ، يريد ان يقول لنا كما قلت انت ذات يوم ، حينما سألوك عن طول قامة المحارب لقلعة بريست :

« ... ان طول قامة المقاتل في قلعة بريست ، والذي كان يدافع [illegible] طولها

مائة وخمسة امتار ، لم تكن خمسة وثلاثين مترا ، ولم يكن عرضه خمسة وسبعين مترا ، انه شيء آخر تماما ، ـ هذا التمثال الرئيسي »

□□

انه شيء آخر ، هذا التمثال الرئيسي للمقاومة في قلعة بريست ، ايها الجد الروسي السوفييتي ، ان تمثال المقاومة ليس مجوفا ، ففي ضلوعه مليونان ومائة الف شهيد ، هم شهداء جمهورية بيلاروسيا ، شهداء جمهورية الشجر الابيض .

بيروت/ يناير ١٩٨٢

هنا الماضيا

في اللعبة الاخيرة التي نسجها الباحثون عن شبح الديمقراطية ، هنا ، والمثقفون منهم تحديدا ، إستقر الفكر على نصابه ، واستقرت حركة الثقافة بنـــوازعها ، على الذي لم تقله ـ من قبل ـ علانية : الليبراليون يعودون الى طوائفهم ، والملحقون « الوطنيون » يعودون الى طوائفهم ، ناسجين للمكان هالة فاشية .

قاس هذا الكلام ، وقاس السكوت ... فالمافيا تُحكم طوقها .

قبل بضع سنين ، كانت مباراة المثقفين ، في الدعوة الى التغيير ، على اشدها . وكان الكلام على المؤسسات ، في ذلك السجال « الترفيهي » ، من صلب الهاجس الذي اعترى الواقفين امام هيكل اجتماعي لا يظهر من بنيانه الا السلطة .

جاءت الحرب . اقترب شيء وابتعدت اشياء . الصراع لم يتكافــأ ، وأُقصي مشروع بناء الدولة ، سواء أعلى صورة الحلم ، أم صورة ما كانه الواقع من قبل ، ليستتب بناء آخر : البناء المشوَّه لمثقف ، او شبح مثقف ، يجد في فشله ذريعة للدفاع عما كان .

الابن الضال يعود الى البيت ، الابن الذي اختار ان يضل عن البيت ، بحثا عن حلمه ، يعود الى البيت ، بل يرجع واشيا بشركائه في الحلم ببناء بديل . غير ان السلطة لم تستكمل قوامها بعد ، لتداهم الآخرين بناء على

وشاية هذا المثقف ، فيخول ــ هو ــ نفسه سلطة" ملتوية" في القمع : المافيا .

المافيا اذن !

لم يغب عن الكثيرين نمو المافيا الثقافية،لكن الاشارة الى الامر صعبة ، لما قد تتضمنه من سوء فهم يؤخذ على محمل التهديد ، في هذا الظرف الذي تؤخذ فيه المناظرة الهادئة مأخذ صدام وعداء ، بالرغم من ان مجرى نمو المافيا ، واقعيا ، يفرض العداء بالضرورة ، فالحجب صائر ما لم تكن في مشروعها ، حجب صائر في قشرة من التذاكي الواهي ، انذار خافت سيعلو رنينه ، امام استغلال فاشية الامس للفشل غير المقصود للديمقراطية اليوم .

للمافيا حجتها ضمنا ، وهي حجة لا تقنعك . للمافيا حجتها المرحلية الهزيلة امام حجة افقك المستور بالضباب ، وهو افق صلب مديد فيما وراء الضباب . للمافيا حجة المكان ، وانت غريب ، او ضيف ، لكن ، اين الثقافة من هذا كله ؟

□

ثمت جناحان للمافيا ، هنا . جناح اصيل ، طائفي اقليمي منذ نشوئه ؛ وآخر طارىء ، قد يغدو اصيلا بدوره ، في انحسار المشروع العربي الى اماراته الضيقة ، وهو جناح نما على الظواهر الطموحة ، من غير ان يشاركها دفع الثمن في المأزق .

الجناح الاول ، الذي سمي « ليبراليا » ، ظل امينا لمشروع لا يتضمن اي معنى تغييري في اتجاه المجتمع ، مشروع احادي ، تختصره فكرة المحافظة على الكيان كما هو ، تحت مظلة التمايز الاقليمي ، ووهم الفرادة . ظل منسجما مع طروحاته ، بل اوغل في المَذْهَبَة . كل الافكار ، والصراعات التي مرت ، لم تلامس منه الا السطح ، الذي تماوج فبدا ــ يوما بعد يوم ــ اكثر جاذبية ، متألقاً بفعل الانعكاسات الملونة على تماوجه ، وبفعل القمع الذي ازداد شراسة في المحيط العربي ، فكأن القمع ، في محيطه، ، هو الذي منحه بهاء البقاء .

انه يملك برهان ليبراليته ، يملك البرهان في غياب الدحض ، في غياب اي دفاع عن البنى الثقافية الاخرى ، خارج هذا المكان . انه ليبرالي حتى اشعار آخر . لكنها ليبرالية مغلقة . ليبرالية تحجب الآخر ، او تحاوره من السطح ، من مستوى النظر الى غريب ، يبتسم له برهة ، ويمضي .

إنْ تقترب من هذا الجناح ــ انت كغريب ــ تقترب بشروطه : انت محض دعاية لليبرالية . لست محاورا . لست حامل ثقافة ، او شريكا يؤصل التنوع . هذه تنحية اساسية في مشروعه .

وثمت مستوى آخر في تكامل هذا الجناح الحاجب ، داخل الكيـان الاقليمي ، ذاته : التظاهر الطائفي في ليبراليته . اي : انه يقبل في صفوفه شركاء من طوائف اخرى ، لكنهم يبقون مسننات هامشية في عجلة دورته . يقبلُ خَدَماً لتعزيز الشكل ، لتعزيز الظاهر من ديكور المسرح ، ثم يلفظهم في الاستراحة بين فصل وآخر .

لقد حدد هذا الجناح مهمته تحديدا مطلقا : الهوية الاقليمية هي هوية الطائفة . الوطن مختزل اذن ، ومحدد ــ بدوره ــ في اطار القول الثقـافي لحامل الهوية تلك ، والهوية تواجه كل هوية اخرى : الــ « هنا » ، يواجه كل ما هو عربي هناك ، في الاطلاق والتعميم .

هذا الجناح ، « الليبرالي » كان ظاهرا طوال الوقت ، قبل الحـرب والآن ، منسجما ، شريكا في تفجير التناقض ، حادا في الطرح احيانـا ، ومتسامحا في احيان اخرى .

اما الوريث الجديد ، الذي لم تحدده صفة بعد ، سوى انه طائفي استتر بدعاوى « وطنية قومية » لما يقارب العقد من الزمن ، فهو الاشـد « ميوعا » في مشروعه ، بالرغم من ان قراءة ما قد تراه تجسيدا لرد فعل على ظواهر الثقافة العربية ، وعلى هم ثقافي عربي كان مظهره الالتفاف حول المقاومة الفلسطينية ، كتابةً وطموحاً .

بدأ هذا « الجناح المتستّر » في مواجهة المؤسسات التي يستمد منها الجناح « الليبرالي » هويته الاقليمية . واستمر منخرطا في اتجاه يحمل هموم

التغيير . كان حاملا للثقافة المضادة ، متكئا على الموضوعات الاكثر جاذبية على الصعيد العربي القارىء : المقاومة الفلسطينية،الحركات الوطنية،الثورات الاخرى ، ومظاهرها بعامّة . ونقول « متكئا » لأنهم قدموا ـ فيما بعد ـ البرهان على كونه اتكاءً ، لا اكثر . والاتكاء بقصد المنفعة الشخصية يسمى انتهازية ، ببساطة .

« الجناح المتستّر الانتهازي » لم يكن موهوبا ليشغل مكانا في الهم الثقافي ذاك ، فارتد الى مساحة تتقاطع مع مشروع الجناح « الليبرالي » : الطائفية والاقليمية . ومن ثم بدأ غزلهما المتبادل ، عبر تنازل من جانب الجناح المتستر يجعل من الجناح الآخر معززا بخادم ، لا بشريك . فالخريطة السياسية هي في اساس التفكير الثقافي « لليبراليين » ، والمحاصصة ، التي استثنت بعض الطوائف من اسلاب السلطة ، هي المحاصصة ذاتها بين الجناحين ، بالرغم من الهوية الواحدة للطروحات .

لم تكن ردة « الجناح المتستر » بغريبة ، ولها ما يماثلها ، على الصعيد العربي كله . ففي الالتفاف الكبير حول المقاومة ، ثقافياً ، قبل سنين ، ردّاً على الهزيمة ، سارعت الانظمة ، بدورها ، الى تبني هذا المفهوم الثقافي ، لتطويق الشعور الجارف بعجزها لدى شعوبها . لكن هذا التمويه لم يدم ، وعاد القمع الثقافي ليشمل النتاجات كلها . وقد ساهم في القمع كثير من المثقفين ، ممن يشغلون مناصب في المؤسسات ، وكان هؤلاء،من قبل ، دعاة المفهوم الثقافي الذي انتجه العصر الذهبي لصعود الثورة . والامر واضح برمته ، اذ ليس كافيا ان تتكىء على « موضوع » ذي جاذبية ، بل ان تكون موهوبا ايضا في تعبيرك . والعودة ، هنا ، الى مائدة سلطة مضمونة هي صون لمكانة لم تكن لتضمنها الثقافة لمن لا يثرونها .

وفي السياق الشبيه بذاك ، سياق انكفاء الحركة الوطنية ، بحكم عوامل لا يد لها في اكثرها ، لم يرجع « الجناح المتستر » الى مائدة السلطة كما فعل آخرون ، في اقطار اخرى ، لأن السلطة لم تستجمع قوامها ، هنا ، بعد ، بل اتجه الى الطائفة ، بحثا عن قارىء فاشل يصعب العثور عليه ، يقبل به حاملا لثقافة فاشلة ، في افضل الاحوال .

اكتملت حلقة « المافيوزا » انن ، بالوريث الجديد ، الذي يبيض بيضة من الذهب في صحن الجناح القديم ، والرصاصة تتوج الطائفة . لكن في الطريق متسعا لاستطرادات وجيهة : الوريث الجديد لـ « وهم الفرادة » و « التعالي الاقليمي » يحبك مشاغله الجديدة في مؤسسات تدعي احتكار الهم العربي الوطني ، اي انه اقل انسجاما من الجناح « الليبرالي » ، الـذي ينخرط في مؤسسات لم تتزحزح عن مشروعها . ولربما امكن التساؤل ، في هذه الحال ، عن جدية طروحات الجهات التي تدعي الهم الثقافي العربي ايضا . غير ان للتساؤل تشعباته : الطائفية تتصاعد ، والمؤسسات تهرع الى التمثيل ، بشكل او بآخر ، والانحطاط يتسلسل في حلقاته . والاكيد الاكيد ان المثقفين هم اقل امانة على همومهم ، والاكثر تنكّراً للافق ... والمافيا تحصد من الحطام اسلابها ، والقارىء بعيد .

سليم بركات

اقواس

عبدالوهاب الكيالي:

وحدة اضداد تناحرت.. فكان الدليل

حاول ان يكون سيمفونية الاضداد الفلسطينية فكان الضحية ــ والدليل. كان يحلم بأن يكون العلاقة بين عصف الحبر ووشوشة الدم . بين سمفونيـة حالمة تحتسيها اذنه في قاعة « البيرت هول » وشهقة خطر اطلقها في المخيم .

حاول ان يثبت المعادلة المستحيلة :

انت تمشي في حقل الغام ــ انت تمشي في حقل بنفسج .. بوسعك ان تقطف من الحقلين . لا بل هذا واجبك : ان تحيا الحياة . كان يسعى الى مزج البارود بالثلج في كاس من الكونياك . ويحلم ان يحتسي السكينة من محبرة الدماء العاصفة . ان يلج حقل الغام ثم يلتمس زهورا يقطفها لابنتيه رندة وكندة !

كان يحلم بأن يعيش كاي مواطن سوي .. وهو الفلسطيني ! ان يشهـر البندقية في العرقوب ، والكلمة في هايد بارك ، وعند المساء يرشف الشاي امام شاشة التلفزيون ، يده في يد زوجته ، ورندة وكندة في حجره .

هل يحق لنا ان نشم الهواء دون مرافقين ولا مسلحين ؟ هل يحق لنا نحن الفلسطينيين بالهوية النضالية ان نتجول في الشوارع ضجرا او فضولا مثل اي « مواطن » ؟ ان نقتعد كرسيا في مقهى على الرصيف ، نسترخي بكسـل تحـت شعشعة الشمس ونفكر ، ولو للحظة استثنائية ، برحمانينوف ونحن نحتسي القهوة دون ان نتزود بما يثقلنا من دروع واقية مضادة للرصاص ؟

هل يتفضل علينا هذا الزمن السعيد فيمنحنا شرف نسيان الخطر بين اللهاث واللهاث ؟

اكلما وقفنا نلتقط نفسا واحدا بين اللهاث واللهاث باغتتنا لسعة رصاصة ؟

لو عاد عبد الوهاب الى الحياة وبعث من جديد لقال نعم وعاود تجربتــه المستحيلة .

ابو السعيد .. عبد الوهاب .. كان متواضعا حتى الشهادة ، طموحا حتى اللاشرعية .

قال لي مرة بعد ان عاتبته على عدم تحوطه :

ـ لست مناضلا محترفا .. ولا افهم النضال « رهبنة » . صحيح انني ثائر .. لكنني احب سماع بيتهوفن ايضا .. ولعب التنس والسباحة وتناول كأس من الكونياك في حانة راقية وارتداء قميص نظيف .

قلت :

ـ بين الرصاصة والرصاصة !

قال متضاحكا :

ـ انت قلق حذر حد الافراط .

قلت :

ـ البحر من ورائنا يا دكتور .

ارسل ضحكة مجلجلة وقال بمرح :

ـ اذن نقاتل قليلا ونسبح قليلا .. السباحة متعة كما القتال واجب .

كان بين الحين والحين يذكرني مطمئنا بانه استبدل القلم بحربة بندقية .

لكنه حين سقط لم ينزف حبرا .

او ان التراجع فات . وطأت قدمه محراب حقل الالغام المزهرة المقــدس .. واغصان البحر اللجي من ورائه تمتد نحوه تغويه .

قال لي بعدما استشهد ماجد بلهجة المعاتب المتفجع :

ـ كيف ينزل فندقا ؟ كيف يسافر بلا حرس ؟ وكيف .. انها الثقافة تغوينا . نتذكر اننا كتاب وننسى اننا محشوون بالخطر ومقاتلون .

سألته :

ـ وماذا عنك ؟

قال ، وقد تجلل وجهه بابتسامته البريئة المتفائلة المعروفة :

ـ ما عدت قائدا .. انا الآن : المؤرخ الفلسطيني .

وكأنما تذكر أبو السعيد في تلك اللحظة تاريخ جلده ليهرب منه ومن جلاده متناسيا حاضره ومستقبله فهرب اليه وصادرته ذاكرة الوطـن . صادره حاضر فلسطين .. لا بل مستقبلها .

كيف نصوغ معادلة تسمح لنا ان نحيا حياة « طبيعية » سوية وأن نظل فلسطينيين في آن ؟ تلك هي المسألة كان يقول ابو السعيد .

وكيف نؤلف بين الفعل والتأمل ؟ بين ركوب البحار الصاخبة الذاهبة نحو الوطن .. وبين الساقية الآمنة الهادئة التي تعدنا بعالم ساكن من الوهم .

تسكن في مدينة السكينة فيسكنك الصخب مواطنا اول .

حدثني ونحن نتمشى في شوارع لندن الضبابية عن مشاريعه المستقبلية وفي عينيه يتقد تفاؤل جموح ثم توقف فجأة وشردت عيناه بعيدا . قال بعد ان جللت الكآبة وجهه وخمد البريق :

ـ لماذا يتسع هذا الوطن الكبير لملايين الشهداء ويضيق باحلامنا الصغيرة ؟

ولما انس مني صمتا موحشا قال يتكلف المرح مرة اخرى :

ـ اذا ضاق علينا الكون .. ابحرنا في اتساع الجرح .. انا متفائل .

مضى ضحية فرضية وحدة الاضداد . دمه بوصلة وجسده دليل وشراع :

« ان تقاتل .. وتشم الهواء .. وتلعب التنس .. وتخطب في الفاكهانـي .. وتحتسي الكونياك في الدولشستر .. وتؤلف موسوعة سياسية .. وتسمع بيتهوفن في « البيرت هول » .. كيف ؟ وانت الفلسطيني ! »

لكنه حاول .. وذهب ضحية المحاولة . حاول ان يكسر قوالب المعادلة . ان يحطم البدهي . ان يهزأ بالمتداول وتحصيل الحاصل .. أن يصوغ معادلة وحدة أضداد مستحيلة .. فكان رياديا استثنائيا دائما .

لن يحتسي ابو السعيد بعد اليوم كأسا من الكونياك في فندق « الدولشستر » . ولن يحضر اجتماعا في الفاكهاني .. ولن يزور معرض الكتاب العربي في السنة المقبلة .. ولن يكتب الجزء الثاني من تاريخ فلسطين الحديث .. فقد صادر حاضرها اصابعه .

لكن هذا الموسوعة الفلسطينية الملحمية سوف تكون دليلا قاطعا واستثنائيا في مختبر ثورة ، شهداؤها احياء وأحياؤها شهداء .

مؤنس الرزاز

النّص والسيرة

(١)

لو حصل ، على سبيل الافتراض ، انه تسنى لنا الاطلاع على سيرة حياة الشاعر الفرنسي المعاصر يوجين غيللفيك (ولد في ١٩٠٧/٨/٥ في مدينة Carnac الواقعة على الاطلسي في منطقة بريتاني الفرنسية) ... ولو قرأنا اشعاره المنشورة في ثلاث عشرة مجموعة ... لوصلنا الى تصورات تختلف الى حد كبير عن التصورات التي تقدمها القراءة العارية لاشعاره ، دون اختراقها بسيرة حياته ، وسيرة افكاره وآرائه النقدية .

هذه الفكرة الاولية ، حول تناقض نص الشاعر وسيرته ، قدمتها لنا قراءة اشعار هذا الشاعر ، وبعض افكاره وتصوراته النظرية ، فضلا عن سيرة حياته ، عبر حوار اجراه معه الشاعر العراقي المقيم في باريس ، شوقي عبد الامير ، ونشره مع مختارات مترجمة من شعره ، في كتاب صغير بعنوان : « غيللفيك ... شاعر الكلمة والاشياء والصمت » . منشورات دار الفارابي ١٩٨١ .

أين تكمن جملة التناقضات بين النص والسيرة ؟

كيف تتجلى ؟ ولماذا هي .. هكذا ؟.

لماذا التناقضات بين السيرة ومنطوق النص الشعري ؟

ربما لأن الذي يتجلى في التعبير ، يكون احيانا ، شكلا من اشكال (التعويض) عن احباط حياتي ... سد نقص ... ملء فجوة الفراغ في الحياة بالكلمات : حيث يدعي الاعمى الرؤية ، والاخرس يثرثر او يغني ، والحزين يرسم صورة الفرح ...

وربما جاء ما يطفو على ظاهر القناعات البشرية او السلوك ، ليخفي نقيضها تماما ، بحيث ان ما يرسب في قاع اللاوعي ، يسير في اتجاه معاكس لما يظهر على سطح الوعي .

فاين تكمن حقيقة (الأنا) في هذا الاشكال ؟ أهي في ظاهر السلوك والتصريح الواعي ام في كامن اللاوعي المخفي ؟

كيف نستطيع ان نفسر ، على سبيل المثال ، كون الشاعر يوجين غيللفيك الذي أثارت قراءتنا له هذه الاسئلة ، قد عاش اوسع ما يكون بين الناس ، وكتب اعمق ما يكون عن العزلة (عن الوحدة والصمت) ؟.

التزم غيللفيك كما نعلم بالحزب الشيوعي الفرنسي في عام ١٩٤٢ حين كان العمل في هذا الحزب سريا ، وقد سماه النقاد احيانا « بالشاعر المادي » ... ولكن أعجب ما في هذا الشاعر « المادي » انه يبدو الاكثر حنينا للروح نسمعه يقول :

« اذا ابتسم لك حجر
فهل ستجرؤ على الحديث بذلك ؟ » .

هل نستطيع ان نحمل هذا النص التفسير التالي : نحن هنا امام جدل بين حالتين : احساس الشاعر بأن وراء حسية الوجود معنى جوهريا يحرك الاشياء (جوهرا يجعل الحجر يبتسم) ... وكابح معتقدي يمنعه من التصريح بذلك (اعتقاده بمادية الاشياء ، فلسفيا واجتماعيا ..) ، وعلى هذا الاساس يحس بأن حاجزا ما ... يمنعه من البوح بابتسامة الحجر ...

في كل حال ، نستطيع ان ننفذ الى عمق القول الشعري للشاعر ، عكسا ، مع حواره .

ها هو يقول مثلا (ص ١٥ من المرجع المذكور آنفا) : « انني استلهم من جسد المرأة اكثر مما استلهم من حركة الاضرابات .. » .

اننا بدءا من هذه (الفكرة ـ المفتاح) نستطيع ان نورد جملة ملاحظات حول يوجين غيللفيك .

فنحن هنا ، اولا ، امام شاعر ذي التزام اجتماعي / مادي / سياسي / محدد ، يفترض فلسفيا ، التفاؤل الاستراتيجي البعيد .. ولكننا نفاجأ باليأس العميق الذي يغلف عالمه .

ونحن هنا ، ثانية ، امام شاعر عاش طويلا وشاسعا مع « الناس » ، مع النبض الاجتماعي والسياسي للمجتمع ، ولكنه كتب عميقا عن « الاشياء » ،

والكلمات ، والصمت ... عاش بين الناس وارتد الى الاشياء .

(٢)

ثمة مجرى هروبي كبير في كتابة هذا الشاعر ، حتى كأنه يحفر عكس مجراه الذي اختاره ، او كأنه يجدف عكس تياره المائي الذي قذف فيه قاربه او جسده .

والا ، فكيف تصبح بالنسبة اليه ، قريته (كارناك) على اطراف الاطلسي بحرا على اطراف العدم يختلط بالعدم ص ٨٧ من المقتطفات ... وكيف تختصر الحياة بالنسبة اليه ، بكتابة على حائط ، في عمق الظلام ؟

« اكتب لك على حائط
في عمق الظلام » ص ٧٦ من قصيدة « اكتب لك ... » .

(٣)

في قراءة غيللفيك ، تحس ان هناك دائما معنى غائرا ومستورا في الحياة والاشياء ... تحس انه لا بد ان يتكمل الصخب بالصمت ، وان يتغلف الانسان بالاشياء ، وان يدخل العدم في الوجود ، وربما لهذا السبب بالذات وجدت الكلمات .. او ، وجدت الكتابة .

إذ ، ما هو الشعر في بعض حالاته ؟
أليس مشروعا للاستبدال ؟ مشروعا للتغيير ؟
أليس اقتراحا على حافة اقتراح الوجود ؟.
إن غيللفيك يقول: « الكلام هنا ليس إلا وسيلة للوصول الى شيء ما ... » .

عدة افتراضات نستطيع ان نقترحها في تعاملنا مع عالم غيللفيك .. فهو بمجمله ، عالم مائل نحو ما هو ابعد واخطر من الصمت . انه عالم مائل نحو « الرعب » .

إنه يقول ، في مجموعة « كرة » :

« شيء مغلق
قشعريرة
ثقل
من يكون هنا ؟
قصيدة .. ربما

او انها نهاية ايامي .. » .

ويقول في قصيدة (كارناك) :
« عظام الموتى
موجودة في الهواء .. » .

ويقول في قصيدة « اكتب لك » :
« ليس لي افق
وراء هذا الحائط الذي كتبت عليه

. . . .

حيث يتعالى النهار مثل فحيح
وكما تنفخ نار عارية وحيدة
في الطرقات » ...

وغيللفيك هو الاشد وحدة وقسوة حيث يقول في « خفقات » :
« لا جناح
لا طائر
لا ريح
ولكن هذا الليل
ليس الا خفقات غياب الضجيج » .

ثم ينتهي في الصمت الاعمق :
« الصمت
المتراكم على صمت اعمق » . ص ٦٨ من قصيدة « إثارات » .

(٤)

لماذا الرعب ؟ وكيف يتجلى في عالم هذا الشاعر ؟
يتجلى باحساس مدمر بالوحدة . واحساس مماثل بتكرار الاشياء . ودورتها المكررة المملة .

إنه يقول :

« المد والجزر

الماء نفسه
الشمس الغاربة نفسها
نفسها ؟ .. » . ص ٢٦ من قصيدة « الماء نفسه » .

وحيث ان في العالم ثرثرة ، حسب ما ارى ان غيللفيك يشعر ، فلذلك صار ميالا الى الاختصار . فهو ، في مقاطعه ، شاعر اختزال . يقول :

« هدف القصيدة هو الوقوف عموديا امام جريان الزمن . لذا فهي حتما تكون قصيرة .. » ص ١٢ من المرجع ذاته .

وهو اذ يشاكس « سيولة الزمن » بميله القاسي الى تجميد اللحظات او تصنيمها ، يحاول ان يرسخ لنفسه املا (او وهما) بالفرح .. واغرب ما فيه اعتقاده بأن فرحه (المستقبلي) هو (حالة فيزيائية او بيولوجية) .. انه يقول :

« حسب آخر تحليل ، ان كل ما هو في داخلي ، ذاهب باتجاه المستقبل ، شيء ذو طبيعة فيزيائية ،وبايو لوجية ، لدي حاجة عميقة يسميها الرمزيون حاجة دائمة النضارة ، للنضال ضد الظلام ، ضد الجريمة ، ضد المرض ، ضد الحزن ، الذي اعتبره مرضا ، واسميه بتعبير ديني « خطيئة » اريد ان املأ رغبة الفرح في نفسي .. هذه الرغبة التي تشبه شهية فيزيائية » .

★ ★ ★

هذا الشاعر المشاكس .. يوجين غيللفيك .. المتأثر بأحاسيسه المباشرة اكثر من تأثره بوعيه .. شاكس ماذا ؟ وعلى اي معنى اعترض ؟

يصرح بالفرح ويضمر اليأس .
يعيش في الصخب ليكتب عن العزلة .
وينظر الى الناس ليرى الاشياء .

محمد علي شمس الدين

رياضيات في الشعر

جاك روبو في مجموعته الأخيرة « نَمْ »

ولد جاك روبـو عام ١٩٣٢ في كالـوير (الـرون) . شارك في تحـرير مجلـة Action Poétique حين كان الجدل قائماً حول الالتزام في الشعر ، كما شارك في تحرير مجلةChange حين كان تأسيس هذه المجلة رداً على « سكونيَّة » مجلة Tel Quel . كان ملتزماً في البـداية ، أي في حماسة ، أيار ١٩٦٨ ، حيث كان ، إلى جانب غيفيك وناتالي ساروت وميشال بوتـور ، وهنـزي دولوي ، وجان ـ بيار فاي ، وموريس روش ، وفرانك فيناي ، وجان دوفينيو ، وآلان جو فروا ، بين أعضاء « المكتب الموقت » لجماعة « رابطة الكتَّاب » التي احتلّت في فندق ماسًا (٢١ أيار) مكاتب « جمعيَّة أهل الأدب » (S.G.L.) ، داعية الى رفض الوضع الأدبي القائم ، و « المساهمة في بناء مجتمع جديد ذي طابع اشتراكي » . ماذا بقي من التزاميَّتهِ على المستـوى الجمالي ؟ بقـي (ربَّما) هذا الاهتمام الخاص بالشعر الشفهي .

ولكن الاختصاص الاوَّل لجاك روبو ، اي الرياضيَّات ، يقربه اكثر الى « عبادة الدلالـة الصافية » وبالتالي الى شعراء مجلة « تِل كِل » وادبائها ومنظِّريها ، ثم مجلة « شانج » بعدها ، اذ نجد في شعره بعض الآثار لعاداتٍ ادبيَّة لوحظت عند فيليب سولرز . ولـكن ما القـول في ادبـاء ، وخصوصاً في شعراء تكون تجاربهم في الدرجة الاولى ، تابعةً : في « تل كل » للفلسفة البنيويَّة ، ثمَّ في « شانـج » لاكتشافـات تشوسـكي حول التـكوينيَّة ـ التحـوُّليَّة التـي ثوَّرتِ الالسـنيَّاتِ الحديثة ؟! .

الشعر والرقم

ليس جاك روبو الشاعر الوحيد الذي مارس اختصاصاً علميًا « خارج » الشعر ، او الى جانب الشعر ، فمعروفٌ ان ايف بونفوا كان قد تخصَّص ايضاً في الرياضيَّات والفلسفة . وقد تأثر

بعض الشعراء الفرنسيين باختصاصاتهم العلميَّة . فهذا لوران غاسبار مثلاً (وهو طبيبٌ جرَّاحٌ مُمارِسٌ) يسجِّل بعِض التجارب الشعريَّة ، على حدود التقرير الطبّيِّ ، او ينقل بعض انطباعاته في الاردن حيث مارس عمله ، على حدود التحقيق الصحافيِّ او التقرير الانثروبولوجيِّ . . . ولكن ، اذا عدنا الى جاك روبو ، فماذا يعني لنا شكل تساعيَّة تساعيَّات (كقصيدة ناووس بترارك ص ١٠٧ ـ ١١٨ من هذا الكتاب) تساعيَّة مؤلفة من تسع قصائد تساعيَة ؟ او سونيَّة سونيتات (أي اربع رباعيَّات وثلاث ثلاثيَّات) ؟! ماذا يعني لنا نظام القوافي الصارم في هذه الحال : القوافي في قصيدة ناووس بترارك المشار اليها محدَّدة بكلماتٍ تعود مُقلَّبَةً في أجزاء القصيدة مع نظامٍ صارمٍ ايضاً لتقليبها؟ البنيويَّة ونظرية المجموعات ثمَّ ماذا ؟

يعلن جاك روبو في هذه المجموعة الاخيرة انهَّا برنامج قراءة ، وانه يكتب شعراً شفهيّاً ونثراً شفهياً (« ان نقول الشعر ») . كتابة كشفها للفرنسيين خصوصاً فيليب سولرز ، ولكن يجب الاّ يغيب عنَّا انَّ هذا الاتجاه معروف لدى روبو ، على الاقل منذ اهتمامه بالشعر الشرقِ أقصويِّ (مجموعة Mono no aware ، شعور الاشياء » ـ او حنين الاشياء ـ سيغيرز ١٩٥٢) . والذي يعرف جاك روبو انه من افضل من قدم شعر التروبادور في ترجمات ـ اقتباسات من نصوصه وحتى في المجموعة التي بين يدينا ، نرى اقتباسات من بترارك ثمَّ من الشعر الايرلندي القديم ، ثمَّ من الشعر الهندي . . . امَّا الجزء الاكبر ـ والاساسيّ ـ من الديوان (الجزء الذي ننقل بعض النماذج منه) فيعود وجوده الشفهي والكتابي الى ستِّ سنوات خَلَتْ .

الشعراء يستردُّون قيثارتهم ؟ ربمَّا . وبالاستفادة ايضاً من الوسائل السمعية ، البصرية ؟ لما لا ؟! ولكن نظرة واحدة الى بنية بعض القصائد تكفي لتغيير هذه النظرة . « فلنسمعه » مثلاً يقول عن الجزء الاخير من ديوانه : « منسف الريح » ، بيبا ، وينّباغو ، نافاغو ، زوني ـ نافاجو ، ياباغو ،(. .) ٤ مرات ٤ قصائد مقتبسة من الشعر الهندي تختتم كتاب الشعر الشفهيِّ هذا .

كل واحد هو أربعة ، الجهات الاربع ، اشياء ثمينة ، الوان ، عوالم . الخامس هو الواحد : فوق ، تحت ، وراء ، امام ، حول . الشمال الجنوب الغرب الشرق نحن ، على الأرض المظلمة ذات الفروة الخضراء .

الغيوم

« طرف أصابعنا يحمل أثر الريح »

*

**

الرقم حاضر ابداً في قصائد جاك روبو ، حاضر ومُكْتَف بذاته ، اي مغلق ، ثمَّ اطلبْ للقصيدة مبرِّرا في ما لا مبرِّر له . الشاعر لا يتحرر من سجنه الاَّ ليجد « سجنا احلى » . اذا كان

صحيحا ان الشعر الفرنسي ينقسم الآن ، من وجهة نظر معينة ، بين اتجاهين قُطْباهُما مالارميه وفاليري ، فان جاك روبو من السلالة الفاليرية : « حتى اندهاشاتي مؤمّنة (مؤكدة) : إنها مخبأة سلفاً ، انها من الرقم » (فاليري ـ الأعمال الكاملة في مكتبة البلياد ـ الجزء الاول ـ ص ٤) .

ولكن الرقم عند فاليري ليس جميلاً في ذاته ، انه جميل بقدر ما يتحكَّمُ بمحتواه (أي ، صوتيّا ، بالنبرة ، اذا جاز التأويل) . النبرة التي تتجاوز الرقم ، ولكنها تفاجئنا بالضبط حين نكتشف انها خاضعة برغم ذلك للرقم ، أنَهُ من الممكن « ايجادها » في الرقم . وشعر روبو يعلن نفسه منذ البداية رتيباً . شعر لا يستفيد من هذا الصراع الذي يقوم عليه جزء من جماليّة الشعر القديم (الموزون) ، الشعر الذي يبقى للزمنيِّ صرْحاً من الكلام لا زمنياً ، لكي « يخلده » .

والقصيدة الاساسيَّة في هذه المجموعة (قصيدة « نَمْ » Dors) مؤلفة من قصائد فرعيّة لها توزيعها الحسابي الذي حاولنا ان نعكس الجانب المهم منه بنقلنا نماذج من قصائد لها اكثر من « أداء » .

الصُّلْحُ ، في شعر روبو ، بين المعنى والمبنى ، هو صلح اللاشكليِّ مع شكله ، حيث الصمت هو الشكل الأخير للكلام ، في هذه الحال تكون الرتابة « مقصودة » . وتكون القصيدة ـ الشيء ، في جوهرها ، لا اتصاليّة ، والشعر « لعبة » كاملة أي منتهية .

جاك الاسود

نماذج :

I

أَحدٌ
جاء منه
صمت
شيئاً فشيئاً
أحدٌ
يجيء منه
هذا الصمت

II

ليل
ليلٌ
سوف تجيءُ

سوف
يُرى على
الـ
جُدْرَانِ الوحلْ
الأصفر
للمصابيح وا
صِ
ـلاً من الخا
رِجِ
ليلٌ
سوفَ تجيءُ
سوفَ يُرى
ليلٌ
سوف يكونُ
في
الظلام الـ
ـظلامُ
الأكملُ
الذي
يستتر فيه ليلٌ
سوفَ
تجيءُ
ما
ذا تأمل
السنوات
خيّبَتِ الأمل
الكتب
تتكدّس
ما
ذا تأمل
III
الماء

أَتَمَدْ
دَدُ
في الـ
ـبحر
لا في
الـ
ـبحر ، فِيَ
أنا الماءُ
بلا قوى

IV

صمت
لا
غير .
لا
لون
يتربَص
بالنافذة
لا هُدْبَةً
مبلَلَةً
ببطنك
سطور
لا تقرأ
ما
ذا تأمل ؟
الليل
يملأ يديك
الكتبَ
تتدافع
الجدران
تتطاولُ
ما
ذا تأمل ؟

V

صمت
كل
ضجةً
عطش
بلا ماء
أستيقظ
وأسمع
صرخة
صرخة
من قبل أن
استيقظ

VI

صمت
صمت
مفتوح
إلى
الليل
بغير
كابح

VII

الماء
أصعد في
الماء .
سفح
الحائط الشاطىء .
وحيداً

IIX

نافذة
تفتح
النافذة

يلفحك
الهواء .
تتراجع
أعيُنٌ .
لِمَ
نورٌ
حيث لا شيء
ينتظر
أن يَرَى

IX

أستيقظ
لكنْ قبل
صرخة
صرخة
تنتظرني اذا
أفقتُ

X

الظلام
ظلام
ظلام
وَ
هنا
أبَـ
داً
لا شيء

اسم الكتاب :
Jacques Roubaud : Dors précé d é de Dire la po é sie
Gallimard . Septembre 1981 .

كافكا: رسائل حول «البيت اليهودي»

هل كانت لكافكا فكرة صهيونية ؟ سؤال قد لا يطرحه نص كافكا الأدبي ، بل تطرحه رسائله الغزيرة الى ملهمته الالمانية فيليس باور التي كان يحدثها عن كل شؤون حياته اليومية ، ظانا أن هذا البوح لن يرى النور في يوم من الايام ، ولكن الرسائل نشرت في كتاب عن دار « شوكن » . وفي الرسائل التالية يحاول كافكا اقناع صديقته بالتطوع والمشاركة في خدمات « بيت الشعب اليهودي » في برلين ، كما يعرض وجهة نظر مبكرة عن الفكرة الصهيونية . ننشرها لمجرد الاطلاع :

براغ ، ٢٩ تموز ١٩١٦ .

.... وبالنظر إلى مشاغلك الراهنة ، لا ارى انك ستجدين متسعا من الوقت للمشاركة في « البيت » وانا شديد اللهفة لسماع خبر اشتراكك ومساهمتك ما يهمني (ويهمك أيضاً) ليس الصهيونية بل ذاك الشيء تحديداً ، وما يمكن ان يفضي اليه .

براغ ، ٣٠ تموز ١٩١٦

عزيزتي ــ قرأت بطاقتك من جديد . ماذا ستقولين للدكتور ليهمان ؟[١] في كل الأحوال ضعي نفسك تحت تصرفه ملازمته تظل الطريقة الأفضل لقضاء الوقت ، باستثناء الرياضة والتنزه .. انه أهم بمئات المرات من المسرح او الشاعر كلابوند او الممثلة غيرسون ، او البقية الباقية . فضلا عن ذلك ، هي واحدة من اكثر المشاغل متعة وصفاء . ان المرء لا يساعد بقدر ما يبحث عن المساعدة ، هذه الممارسات تتيح جمع الكثير من العسل يفوق ما توفره كل الأزاهير في غابات مارينباد . لا اعرف كيف خامرتك فكرة ان الطلاب وحدهم هم المطلوبون ، لا حاجة للقول ان الطلاب (من الجنسين) ، ومن الأقل انانية ، الاكثر تصميما ، الأكثر نشاطا وهمة ، الاكثر رقة ، الأكثر استقلالا واتساع بصيرة ــ هم الذين بدأوا المبادرة وتابعوها ، لكن الجميع لهم حق مماثل في ان يكونوا جزءاً منها[٢] .

براغ ، ٢ آب ١٩١٦

عزيزتي ـ .... ارسلت لك نسخة من « المجلة اليهودية » . مقالة ماكس[٣] تظهر ما كان منكبا على انجازه ، واقتباساته من الرسائل توضح نموذج الفتيات المطلوبات ، والزاوية الأدبية (وهي ليست كما يجب) تعكس جوا صهيونيا غريبا ، رغم ذلك ، لا حاجة بك للارتياب في « البيت اليهودي » من خلال الصهيونية ، تلك التي لست تعرفينها بعد بصورة كافية . من خلال « البيت اليهودي » ـ الاكثر قربا من قلبي ـ تتحرك قوى اخرى وتمارس تأثيرها ، اما الصهيونية ، اللصيقة بمعظم يهود اليوم ، فهي في حواشيها الخارجية على الأقل مدخل الى شيء أبعد وأكثر أهمية . ما فائدة الكتابة ؟ لا تزالين صامتة .

١١ أيلول ١٩١٦

عزيزتي ـ لا يزال الوقت باكرا ، العمل ينتظرني ، ورئيسي ينتظرني ، ورأسي في حاجة الى النوم من جديد . قد يفضل الاتكاء على مسند الكرسي ، لكني هنا ، اجلس الى التي الكاتبة من اجلك . يبدو ان المتعة التي تقدمها رسائلك لا يمكن التعبير عنها بسوى توفر المساحة ، توفر فراغ لمرفقي . اهم الاشياء انك اجتمعت اخيرا مع « البيت » . وبقدر ما هو مسموح به هنا ، أوافقك تماما على رأيك في الجانب الخارجي ، على نقدك وإطرائك (رغم انني لا أرغب في قبول البيانو نموذجا لأثاث بيتنا) ، ذلك كله عرضي ورهن المستقبل . العنصر الانساني هو الأساس ، العنصر الانساني فقط . ارغب حقا في سماع المزيد عن ذلك . بعض الكلمات أيضا عن الدكتور ليهمان وعن محاضرته . لا أفهم التناقض في قولك أنك فوجئت تماما بما سمعته (وافترض أنك عنيت شيئا من الانتقاص) ، ثم شعرت بالحيرة لزمن طويل إزاء الافكار التي عبرت عنها المحاضرة (وهي الجديرة باثارة الكثير من الدهشة ، وليس القليل منها) ..وبالمناسبة ، فيما يتصل بالمحاضرة ، يبدو أنك كنت محظوظة بصورة خاصة ، إذ أنها عالجت المسألة الجذرية التي لا سبيل الى ابقائها في حالة سبات ، بل جعلها تلتهب وتتوهج مرارا ، لتهز ركائز الصهيونية ذاتها . ولكن هذا العمل الابتدائي ، بقدر ما يهمك أيضا ، فهو ربما الأفضل حماية وتغطية في وجه تلك الاضطرابات ..

١٢ أيلول ١٩١٦ :

عزيزتي ـ لقد ألمحت في رسالة البارحة إلى بعض الأشياء التي سألتني عنها ، وإن كانت ليست الأهم . عزائي انني لست قادرا على طرحها كتابة ، أو حتى البوح بها . في هذا الموضوع ليست أفكاري بالوضوح الذي تريدينه ، وهي ليست واضحة حتى بالمعنى السلبي ، وحتى لو كانت كذلك لما بحت بها . حين أضع بين يديك مجلات وكتبا قد أكون احاول إرشادك الى مناخ فكري أراه مناسبا لك . لهذا أشعر بسعادة غامرة لأنك عالجت

فكرة « البيت » بصورة مستقلة تماما ووافية ، وتنوين الآن جعلها هدفـك . حقيقـة « البيت » وحدها تستطيع تعليمك اي شيء ، أية حقيقة مهما صغرت ، لا تتعصبي معه او ضده ، أو ترخي العنان لأفكاري كي تؤثر على ذهنك المفتوح ، سترين اولئك المحتاجين الى العون ، وفرص تقديم العون الشرعي لهم ، والقوة التي في داخلك لبذل العون ـ فساعدي . الامر بسيط ، لكنه أشد عمقا من أية فكرة جذرية . كل ما تسألين عنه سينبع بصورة طبيعية من هذه الحقيقة البسيطة ولا أرى رابطة روحية تجمعنا اكثر من التي يخلقها هذا العمل . انه الطريق الايجابي الوحيد كما أعتقد ، أو هو العتبة التي ستقودنا الى التحرر الروحي . ومن يساعدون سيبلغون هذا الهدف قبل اولئك الذين تبذل لهم المساعدة . حانري مغبة الايمان بالعـكس ، هذا هام جداً . أي شكل ستتخـذه المساعـدة في « البيت » ؟ طالما أن الناس طوال أعمارهم موثقون الى جلودهم بخيـوط متينـة ولا يستطيعون تغيير قطبة واحدة منها ، لا بأيديهم ولا مباشرة ، فعلى المرء ان يحاول إحاطة الاطفال ـ مع احترام شخصياتهم الفردية ـ بروح ونموذج اليهودي الأوروبي الغربي ـ المعاصر والمتحضر ـ نموذج برلين ، والذي قد يكون الطراز الافضل من نوعه ، بذلك وحده لا نحقق الكثير ، لو تعين علي ـ مثلا ـ ان أختار بين « بيت برلين » وآخر غيره يقوم على المساعدة فيه متطوعو برلين (وانت العزيزة بينهم وأنا على رأسهم) وبين متطوعين بسطاء من يهود اوروبا الشرقية ، من كولومبيا أو ستانيسلاوف ، سوف أفضل البيت الأخير دون شروط ـ بتنهيدة ارتياح عميقة ودون هنيهة تردد . لكنني لا أعتقد بوجود هذا الخيار ، فما من أحد يجعله متاحا ، والخاصية التي تتوافق مع قيمة يهودي أوروبا الشرقية شيء لا يمكن نقله الى « البيت » . وفي هذه النقطة ثبت ان التربية العائلية ذاتها قد تضاعف فشلها هذه الأيام . انها أشياء لا يمكن تصديرها ، والرجاء معقود على إمكانية حيازتهم لها . إنهم سينجزون القليل ـ فهم يعرفون القليل ويقبعون في الظل ، لكنهم حالما يلتقطون المعنى سوف ينجزون ما بوسعهم بكل قلوبهم ، سينجزون الكثير ، فهو في حد ذاته كثير ، الرابطة بين هذا كله وبين الصهيونية (وهي رابطـة واردة عنـدي ، وليس عنـدك ، بالضرورة) تكمن في حقيقة ان العمل في « البيت » يستمد من الصهيونية منهجا شابا نشطا ، نشاطا شابا في صورته العامة ، وحين تفشل الوسيلة الاخـرى فهـي تضيء الطموحات القومية باستثارة الماضي السالف المذهل ـ مع الاقرار بالقيود والحدود التي لا تستطيع الصهيونية بدونها ان تقوم ، كيفية وصولك الى اتفاق مع الصهيونية مسألة خاصة بك ، اي اتفاق معها (واللامبالاة غير واردة) سوف يجلب لي السرور . من السابق لأوانه مناقشة الأمر ، ولكن إذا شعرت يوما ما انك صهيونية (إذ انك غازلتها يوما ، لكنه كان غزلا محضا وليس اتفاقا) ، وأدركت بالتالي انني لست صهيونيا ـ وهو إدراك قد ينبثق من تجربة وتدقيق ـ لن يقلقني الامر ـ ولا حاجة لأن يقلقك أنت ، الصهيونية ليست أمرا يفرق أصحاب المقاصد الراسخة .

الوقت متأخر ـ والرأس والدم ـ يرفضان الاستكانة منذ يومين !

براغ ، ١٦ ايلول ١٩١٦ :

عزيزتي ـ كلمات اخرى قليلة ، لكنها حميمة ، « البيت » هو الذي يشد اواصرنا . لا تتهيبي اسئلة الفتيات او تخافي منها ، فيصبح هذا الخوف الجزء الاكثر نفعاً في « البيت » . في واقع الامر ، ليست الاسئلة هي التي تخيفك ، بل تلك التي لم تطرح والتي ستجدينها مثبطة في بعض الاحيان ، انها ليست مجرد الاسئلة التي تطرحها الفتيات ـ بل تلك التي يطرحها « الناس النافعون » الخيرون المنذرون بالخطر والذين تحدثت عنهم برقة واخلاص . بصورة عامة ، الامر راجع اليك في جعلهم يثقون بك في مسائل تخرج عن نطاق القضايا الدينية و ـ حين تقتضي الحاجة تبادل التجربة الدينية ـ يفعل فعله ، لا ينبغي بالطبع ان يفوتك شيء في هذا السبيل ، كما اعتاد الناس ان يفعلوا هنا . سيكون هذا هو الخطأ بعينه كما ارى . لن يخطر لي ارتياد الكنيس اليهودي . الكنيس ليس مكاناً يتسلل اليه المرء . بوسع المرء ان يفعل هذا اليوم اكثر مما كان بوسعه في الطفولة ، لا ازال اتذكر كيف كدت اختنق في صباي تحت وطأة السأم الرهيب ولا جدوى الساعات التي تمر في الكنيس ، تلك كانت المواعظ التي صنعت جحيم حياتي الوظيفية فيما بعد . ان من يرتادون الكنيس لمجرد انهم صهاينة يبدون لي اشبه باناس يحاولون شق طريقهم الى الكنيس تحت مظلة سفينة نوح ، اكثر من دخولهم بهدوء عبر الباب الرئيسي ، ولكن يلوح لي ان الامر يختلف بيني وبينك . بينما يتعين علي مكاشفة الصغار (اذا لم يكن من الحكمة تشجيع تلك النقاشات ، او كانوا من جانبهم لا يثيرونها الا نادرا ، لأن الاطفال المنحدرين من بيئة مدينية يمتلكون تجربة كافية عن العالم ، و ـ اذا كانوا من يهود اوروبا الشرقية ـ يتقنون حماية انفسهم في الوقت الذي يقبلون فيه الشخص الآخر انني بالنظر الى أصلي ، تربيتي ، موقعي ، وبيئتي لا املك شيئاً ملموساً مقترنا بايمانهم (اذ ان العمل بـ « الوصايا » ليس مسألة خارجية ، على العكس ، هو جوهر الايمان اليهودي) ـ وهكذا ، بينما يتعين علي ان اقر لهم بالامر(وسأفعل ذلك بنزاهة ، اذ بدون الصراحة سيصبح كل شيء في هذه الحالة لا مجديا) ، فانك من جهة اخرى قد لا تكونين مفتقرة كليا لارتباطات ملموسة مع الايمان . قد يصبحون بالطبع مجرد ذكريات نصف منسية مدفونة في القاع من صليل المدنية ومشاغل الحياة ، والركام المختلط من النقاشات والافكار المتماثلة عبر السنين لا اقصد القول انك لا تزالين واقفة على عتبة الباب ، بل لعلك عند نقطة ما من المسافة تبصرين بريق اكرة الباب فقط . عنيت انك في الاجابة على اسئلتهم قد تصبحين قادرة على اعطاء الصغار مجرد جواب حزين ، اما انا فلم افلح حتى في هذا لكنه في كل حال سيكون كافيا لكسب ثقتهم ، والآن يا مدرستي العزيزة ، متى ستبدأين ؟

٥ تشرين الاول ١٩١٦ :

عزيزتي ، امام الآلة الكاتبة اخيرا ، ولكن برأس متعب ، ان القوانين التي تجعل دمي يغلي في داخلي قابلة للتوجيه ، طوال الايام السابقة كان جهازي العصبي في ثورة ،

ولم اقتنص لحظة نوم واحدة . ذهبت ليلة البارحة لرؤية الدكتور بيرغمان (٤) الذي يقضي إجازته هنا ، كان زميلي في الدراسة ، احبه كثيرا واردت رؤيته من جديد . هل تعرفين الاسم بالمناسبة ؟ انه يلعب دورا هاما في الدعوة الصهيونية . هوغو بيرغمان . اردت القول انني جلست ليلة البارحة مع رأسي المصاب بالصداع اشعر انني اشبه بكائن ملعون . لكنني كنت مرتاحا لوقت قصير في الايام الاخيرة . كلا ـ العمل ليس واردا في حالتي الراهنة . لكنني اشعر بالاسف خصوصا وانني غير قادر على تقديم الدعم لك من خلال الرسائل ، هذا ما كنت اريده وكنت سعيدا لتقديمه . تشكرينني ، وتريدين القيام باقصى ما تستطيعين ، لكني في المحصلة الاخيرة لا انجز سوى البائس والتافه .

براغ ـ ٧ تشرين الاول ١٩١٦ :

عزيزتي ـ لا شيء اليوم ـ تقريرك عن الاجتماع الاول في « البيت » هو الافضل ، لكنه سيستغرق وقتا ، ولن يثمر بسرعة ، كوني حرة في اعطاء الفتيات هذه الحقوق (لقد فهمتك بصورة صحيحة) ـ قد يصبح الموقف دقيقا دون ضرورة ، فيستدر نقدا من اولئك المستعدين مسبقا للافراط في النقد . الشيء ذاته ـ وافضل منه ، يمكن التوصل اليه بتركهم يصوتون ـ دون منحهم فعليا الحق في ذلك . لعل هذا بالضبط هو ما يجري ، وربما اسأت فهمك . اما بالنسبة للتقرير فقد اقلقني انه منسوخ . العثور على الناسخ ليس عسيرا في النهاية . قد لا يرفضه المرء كليا . يبدو قاسيا عند النظر اليه من بعيد . مقالة ماكس « كتابنا والجماعة » قد يظهر في العدد القادم من « اليهودي » . وبالمناسبة ، هل تخبرينني من اكون بالضبط ؟ في العدد الاخير من « المجلة اليهودية » إشارة الى « المسخ » وإدانة لها من منطلقات عقلانية ، ثم يقول الكاتب : « هناك شيء جوهري الماني في الفن الروائي عندك » . في مقالة ماكس من جهة اخرى : « قصص ك » . « بين اكثر الوثائق انطواءاً على النموذج اليهودي في عصرنا » (٥)

حالة صعبة . هل انا فارس سيرك يمتطي حصانين معا ؟ يا للأسف لست فارسا ، انا اجثم ساجدا على الأرض .

ترجمة صبحي حديدي

---

(١) ـ سيغفريد ليهمان (١٨٩٢ ـ ١٩٥٨) مؤسس « بيت الشعب اليهودي » والشخصية الرائدة في مجال تعليم اليهود في برلين ثم في فلسطين المحتلة . اشهر دراساته « مفهوم الاستيطان اليهودي وبيت الشعب » .

(٢) ـ يعلق ايلياس كانيتي (جائزة نوبل) بأن هذا النص يعد اكثر نصوص كافكا احتواءا على درجة الاطلاق في الصفة .

(٣) ـ ماكس برود ، صديق عمر كافكا وكاتب سيرته ، ١٩٦٠ .

(٤) ـ هوغو بيرغمان ـ فيلسوف صهيوني النزعة ، عمل فيما بعد مديرا للمكتبة الوطنية العبرية في القدس وحاضر بعدها في الجامعة العبرية

(٥) ـ كتب ماكس برود في المقالة المشار اليها ما يلي : « رغم ان حكمة يهودي لا ترد في اعمال السيد ك . فهي بين اكثر الوثائق انطواءا على النموذج اليهودي في عصرنا » .

اقواس

العنصرية في ادب الاطفال الانكليزي

العنصرية ، او العرقية ، حاجة غابرة عرفتها ومارستها الشعوب المتحضرة في العديد من الحضارات . وقد اتخذت ، حينذاك ، شكل تعصب قومي عبر عنه أهل الصين واليونان بتسمية غيرهم « برابرة » ، وعبر عنه العرب بتسمية غيرهم « أعاجم » . والعجمة ضد الافصاح ، وربما كانت ضد النطق ، وهو ما يستفاد من اطلاقها على الحيوانات . واعتبر اهل الصين فوق ذلك كل اجنبي شيطانا (يانغ ـ كوي ـ تسي) ، بينما اكد ارسطو ان مسألة الفارق بين اليونان وغيرهم هي من مسائل الطبع . فاليونان ، كما يقول في سياسياته ، هم بالطبع سادة البرابرة .

والغربيون هم أقدم من فلسف التمايز بين الناس . وفي الحضارة الاسلامية أفتى بعض الفقهاء السنة « متأثرين بالسياسة الاموية ، بما يسمى زواج الاكفاء » ويعني ان لا تتزوج العربية المسلمة من غير العربي المسلم . ووقف عربي جافي يسأل فقيها انكر زواج الاكفاء : اترى هؤلاء الاعاجم يتزوجون بناتنا في الجنة ؟ قال : نعم ! قال : اما وسيوفنا على عواتقنا فلا !.

وعاني السود من جيرانهم الاوراسيين كثيرا من الضيم فاستعبدهم الاوربيون والمسلمون ، عربا وعجما ، وتعصبوا عليهم وسخروهم في اخس الاعمال واشقها .

لكن الحضارات الغابرة لم تعدم الضد المنبثق من وعي اخلاقي وانساني رفيع ، يقول بالمساواة ، وينكر الاضطهاد القومي ، ويعترف للامم والرسوس بما لها من خصائص وما عليها من تبعات . فالفلسفة الصينية لم تؤدلج التمايز كما فعلت فلسفة اليونان ، بل وظهر من فلاسفة الصين من نادى بالحب العالمي وانكر الحرب كالتاويين ، والموهيين ، وبعض الكونفوشيين . ودعا الرواقيون الاغريق الى مبادىء مقاربة . بينما وقفت معظم الفرق الاسلامية ضد زواج الاكفاء ، وقالت بالمساواة المطلقة بين المسلمين دون النظر الى الوانهم والسنتهم . وظهر من مفكري وفلاسفة

الاسلام من دعا بدعوة مماثلة ثم تجاوزها الى الغاء الفروق بين الاديان ، وكان علي بن ابي طالب يقول لمالك الاشتر في وصيته له : ان الخلق صنفان اخ لك في الدين او نظير لك في الخلق .. وذهب المعري الى مدى ابعد فدعا الى الغاء الاديان والمذاهب لانها فرقت بين البشر . وصدرت كتب تنتصف للسود تصدرها كتاب الجاحظ : فخر السودان على البيضان » وكتابان للسيوطي « رفع شأن الحبشان » و« ازهار العروش في فضل الحبوش » .

وظهر من بين المضطهدين كتاب وشعراء ، دافعوا عن انفسهم ضد الازدراء ، ففضح « سحيم » أسياده وشهر باعراضهم ، ورد الحيقطان على جرير الذي شتم الزنج في هجائه للاخطل ، ردا عجز الشاعر العنصري عن مواجهته . وبينما كان المتنبي يلوث صحائف ديوانه بهجاء الأفارقة في شخص كافور ، كان ابو حيان التوحيدي وابو سليمان المنطقي واخوان الصفا يرفعون عقيرتهم بالدفاع عن الشعوب وخصائصها في حدود فهمهم لهذه الخصائص .

على ان حلول عصر الحضارة الغربية الحديثة جلب معه عنصرية من طراز جديد ، متطور ، مبني على العلم والاقتصاد والآلة العسكرية ... فتحت تأثير الحاجة الاقتصادية المحمومة ، تكالب الغربيون على القارة السوداء ، ومدوا خراطيم استعمارهم الى ما وراءها ، فالتفت حول الرسوس السمراء والصفراء والحمراء . وحولت الجميع الى عبيد للرس الابيض . وبالتكامل مع هذا الاكتساح العالمي جاء الفكر البرجوازي فادلج للسيطرة بعرقية علمية تقوم على نظريات الارتقاء ؛ فوضعوا عقيدة تعدد الاصول حتى يعزلوا آدم الابيض عن آدم الملون . واستعادوا مذهب ارسطو في السيادة الطبيعية بعد ان وسعوه ليشمل الرس الابيض في مجموعة وليس اليونان وحدهم ، واعتبروا بالاستناد الى هذا المذهب المعزز بالداروينية الاجتماعية التخلف الحضاري الراهن للملونين هو امر طبيعي يكمن في اصل الخلقة وليس امرا اجتماعيا موقوتا يرتهن بمرحلة تاريخية معينة . وقد بلغ الامر حد البديهية العلمية التي جعلت ارنست رينان يتوجع لهؤلاء المساكين الذين خلقتهم الطبيعة ليخدموا البيض ، لان تكوينهم الفيزيولوجي ، والمورفولوجي ، والتشريحي ، لا يؤهلهم لأكثر من ذلك ..

ان العنصرية البيضاء هي من أشنع العنصريات في تاريخ الوعي المتحامل . ولحسن الحظ انها اذ تجاوزت كل الحدود المسموح بها للخيف والتزوير لم تلبث ان صدمت وعي الانسان ، الراقد في أغشية المفكرين البيض انفسهم ، فجردت فريقا من سلاح التبرير ، وأزالت القناعات الموروثة من فريق آخر ، بينما اندفع فريق ثالث للمقاومة في ظروف مستجدة شهدت نمو حركات التحرر ، وتفاقم شأن الثورة العالمية المناهضة لسلطة رأس المال . وقد بدأ الخرف العنصري يتلقى الضربات الفاضحة منذ كارل ماركس الذي أيقظ الوعي الابيض ، وجعله ينظر عن كثب لما ينطوي عليه

من قذارات ومن ذلك الوقت والعنصرية تتراجع ، او على الاقل تتوقف عن التقدم ، ولكن دون ان تلقي السلاح ، ولا تزال الحرب سجالا في عقر دارها بينها وبين النفر الواعي الذي ساعدته الظروف العالمية الجديدة على استعادة بشريته .

وبين ايدينا كتاب يحمل عنوان Racesm and secism in childrens Books العنصرية والجنسوية في كتب الاطفال ـ نشر في لندن ١٩٧٩ يشتمل على مقالات لعدد من الكتاب الانكليز والامريكان تعالج المحتوى العنصري المعادي للشعوب غير البيضاء ، والجنسوي المتحيز ضد المرأة في أدب الاطفال الشائع في الولايات المتحدة وبريطانيا وتكشف المقالات في صدد الجنسوية عن المنحى الرجعي المعادي للمرأة في منظومة الوعي الثقافي والاجتماعي في المجتمعات الرأسمالية المتطورة . ولهذا المنحى حديث آخر . اما الآن فنستعرض التوجيه العنصري الذي يتزود به الطفل الابيض من خلال الكتب الاكثر التصاقا بمزاجه الطفولي ، والاكثر رواجا في مضمار أدب الاطفال .

قصة الدكتور دوليتل

تناولت ايزابيل سوهل هذه القصة في المقالة التي ساهمت بها في الكتاب . ومؤلف القصة هوغ لوفتنغ ، وقد صدرت من الولايات المتحدة لأول مرة عام ١٩٢٠ ، وظهرت في بريطانيا بعدها بعامين . وقد وسم هذا المؤلف المغمور طوال خمسين سنة مضت على نشر قصته كاتبا عبقريا ، واعتبرت كتبه من المظان في مضمارها .

تروي قصة الدكتور دوليتل مناحي مختلفة من حياته ، تتصدرها « الرحلات » التي ربح المؤلف بفضلها ميدالية نيوبرى عام ١٩٢٣ بوصفها المساهمة الأميز في أدب الطفولة . وفيما يلي ملخص لرحلات هذا « الدكتور » كما قدمتها الكاتبة ايزابيل ..

أبحر الدكتور دوليتل في المحيط فوصل الى جزيرة يسميها المؤلف « سبايدركنكي » مقابل ساحل البرازيل . وهناك مضى يبحث عن الهنود الحمر ، فيعثر على عدد منهم مقبورين في مغارة فينقذهم منها ويعطيهم النار التي لم يعرفوها من قبل . (دوليتل هو برميتيوس الهنود ؟) . وقد جعله ذلك شعبيا لف من حوله عددا غفيرا من المعجبين ، مما حفزه على اطالة أمد بقائه في الجزيرة لحل معضلات هؤلاء الناس الذين يخرجون الى الحياة لأول مرة بفضله . وكانت مأثرته في صنع النار قد جعلتهم يتوقعون منه القدرة على كل شيء ، وهو ما دفعهم الى التوسل اليه ليكون ملكا على كل الجزيرة . وقبل الرجل على مضض . وصار يدعى الملك جونغ . وكان كما يقول المؤلف اكثر الملوك ديمقراطية وكذا في كل التاريخ . وقد جلب لرعيته الملونة كثيرا من بركات المدينة البيضاء : مجاري المياه الآسنة ، جمع القمامة ،

إسالة الماء ، واكتشف لهم مناجم الحديد والنحاس ، كما علمهم كيف يصهرون ويستخدمون المعادن ...

طال المقام بالدكتور دوليتل في الجزيرة . وبدأ مع أصدقائه من الحيوانات التي رافقته من اوربا يفكر في العودة الى الوطن . لكنه لاحظ ان هؤلاء الناس صاروا يتكلون عليه في عدد عظيم من الامور .. لقد الفيناهم يجهلون ما ينعم به البيض من وسائل الحياة الحقة ومبادئها ، ولو اني تركتهم لعادوا الى سيرتهم وعوائدهم التي استطعنا تحريرهم منها : الحروب ، الاوهام ، عبادة الشيطان ... وسيسيئون استخدام ما تعلموه منا فتغدو وبالا عليهم .. انهم أطفالي وعلي ان أبقى . هكذا تحدث « الانساني » الابيض وهو يحاور حيواناته بشأن الرحيل . وقد ردت عليه الببغاء بولينسيا التي باتت متعبة من هذه المخلوقات البشرية بان من الضياع وسوء التدبير ان يمضي الشهير جون دوليتل عمره الثمين مع « هذه القاذورات » . واستطاعت اقناعه بوجوب المغادرة .. وخرج الدكتور بعد ان ترك تاجه على الساحل ، حتى يعلم هؤلاء الاطفال المساكين انه اضطر الى الرحيل الى انكلترا ليواصل من هناك مهمته الخاصة في رعاية حيوانات العالم ...

في جانب آخر من حكاية الدكتور دوليتل يتناول المؤلف لوفتنغ شخصية سوداء تتكرر في عدة أقاصيص ، هو الامير بامبو . ويبدو انه كان محببا للمؤلف مما اغراه بتكراره في حكاياته . ويرجع ذلك الى انه الشخص الوحيد من بين من لاقاهم في افريقيا الذي يحمل خصالا بشرية . وفيما يلي خلاصة ببعض ما ورد عن الامير الزنجي في القصة :

حين كان الدكتور دوليتل في احدى رحلاته لافريقيا تعرض للسجن مع حيواناته بامر من ملك تلك الناحية وهو والد الامير بامبو . وكانت الببغاء بولينسيا قد رأت ، مرة ، الامير الاسود يقرأ حكايات الحوريات وهو يردد ملء السمع : آه لو كنت اميرا ابيض .. وعندها دبرت الببغاء امرا . فذهبت الى الامير واخبرته ان الدكتور ليتل مسجون بامر والده . وقالت له : اذهب ايها الامير الشجاع وافرج عن العراف الكبير جون دوليتل فسيجعلك اميرا ابيض ، وتحصل على حورية . وتسرع الببغاء الى الدكتور السجين فيحضر وصفة لتبييض وجه بامبو الذي يتسلمها بفرح غامر ، فيفرج عن الدكتور وحيواناته ، ويزودهم بسفينة للابحار من افريقيا .

وتتضمن « الرحلات » استجوابا اجراه الدكتور دوليتل مع الببغاء بولينسيا التي كانت قد عادت من رحلة منفردة الى افريقيا دامت خمس سنوات . وفيه يسألها عن بومبا ، الامير الاسود ، فتخبره انه الان في انكلترا للدراسة في جامعة اوكسفورد . وهنا يصعق الدكتور ، لكن الببغاء تواصل : كان يخشى ان يموت اذا

جاء الى هنا . فقد كان يعتقد ان آكلي البشر من البيض سياكلونه . انت تدري بهؤلاء الزنوج كم هم جهال ؟ ثم يسألها الدكتور ان كان بامبو قد عثر على « الجمال الناعس » فتجيبه : لقد سمعته يستذكر شيئا يسميه « الجمال الناعس » . انا شخصيا اظنها زنجية مولدة .

ـ ولكن اخبريني هل بقي على بياضه ؟

سأل الرسول الابيض صديقته الببغاء بخبث ماكر . فردت عليه :

ـ فقط لما يقرب من ثلاثة اشهر . ثم انتهى الى مظهر سمج : وجه مبيض وجسد اسود !

في حكاية اخرى ، يقرر الدكتور ليتل ان يقوم برحلة الى جزيرة سبيدر منكي . وكان في صحبته هذه المرة بامبو نفسه . تصف القصة هيئة الامير الزنجي على هذا النحو :

كان يرتدي سترة فروك من آخر طراز ، ورباط عنق قاني الحمرة ويعتمر بقبعة قش موشحة بشريط زاه . وكان يمسك بمظلة خضراء انيقة .. كان متأنقا في كل شيء الا في قدميه اذ لم يكن ينتعل حذاء ولا جوربا ؟

كان هذا الافريقي المهين طوال الرحلة يحاول التشبه بالبيض فلا يجد إلا الرطانة بالانكليزية . وكان يبدو كائنا فريدا : دماغ ضئيل وميل فطري للعنف يقترن بالوفاء . وقد جعله ذلك شديد الاندفاع ، مما عرضه وصحبه لمخاطر عديدة كان ينجو منها دائما بحكمة الببغاء الاوربية بولينسيا . ومن الاحداث التي تضمنتها القصة في هذا الصدد عثور ركاب السفينة على « مغلس * » وجدوه يأكل مخزون السفينة من القديد . وقد هم الامير الزنجي بقتله على سبيل الوفاء لزملائه البيض فزجرته الببغاء قائلة : سنقع في داهية . لسنا الان في جو ليجينكي (بلد الامير في افريقيا) . وفي هذه الاثناء تبين لهم ان المغلس قد أتى على مخزونهم من القديد ، فاظهرت الببغاء قلقها من عدم توفر نقود كافية لشراء ما يحتاجونه من الطعام . ولأجل تطمينها همس لها الامير الاسود الذي كان قد تعلم في اكسفورد : الا يكون « اقتصادا سياسيا » جيدا اذا نحن قددنا ملاحنا القدير واستعضنا به عن اللحم الذي اكله المغلس ؟ فما كان من الببغاء الا تذكيره مرة اخرى انهم ليسوا في افريقيا ، وان أكل البشر غير مقبول على متن سفينة بيضاء .

تقول ايزابيل سوهل :

« بعد فحص متأن لاربعة من كتب العبقري لوفتنغ الشهيرة ؛ احكم : ان دكتور دوليتل « الحقيقي » هو تجسيد للاب الابيض العظيم الذي يحمل ، بنبالة ،

عبء الانسان الابيض ، وان مبدع هذا الشخص عرقي شوفيني ابيض مرتكب تقريبا لكل تحامل عرفه الانسان الابيض الحديث ، لا سيما الانسان الانكليزي الذي تكون في اخريات الاوان الفكتوري حين كانت الامبراطورية البريطانية في ذروتها » .

لقد تربت على أقاصيص « الدكتور دوليتل » كل الاجيال الحاضرة للناطقين بالانكليزية لا سيما في بريطانيا والولايات المتحدة . ولا شك في ان السواد الاعظم من هذه الاجيال لم يزل يحمل موقفا من الشعوب الملونة وغير الاوربية مستمدا من هذا اللون المبرمج من أدب الاطفال . لكن الدور الضاغط الذي مارسه ، ويمارسه ، الوعي اليساري المركس ، قد أرغم دهاقين التربية الرأسمالية من الانكليز والامريكان على تنقيح الاقاصيص لاخفاء لونها العنصري الصارخ . ولكن مع بقاء الطبعات السابقة متداولة على نطاق واسع في جميع المكتبات العامة ، وفي العديد من حوانيت الوراقين التي تتعاطى بيع الكتب القديمة . وقد رأيت هذه الطبعات بنفسي معروضة في اكثر من حانوت . ولا يزال الاب العنصري لوفتنغ يحظى بالتكريم من المعنيين بأدب الاطفال باعتباره احد الرواد العظام في هذا الفن التربوي البالغ الأهمية .

صدرت في السنوات الاخيرة أقاصيص جديدة ، او طبعات منقحة لاقاصيص سابقة تعاملت مع الشعوب غير الاوربية باسلوب مخفف ، لمراوغة الشعور العالمي السائد ، المضاد للعنصرية البيضاء . وقد تناول الناقد شوارتز ، الذي ساهم في الكتاب بعدة مقالات ، احد هذه الاعمال وهي مجموعة باميلا ترافرز المعنونة « ماري بوبنز » التي صدرت سنة ١٩٣٤ ونقحت في طبعة ١٩٧٢ بناء على طلب المؤلفة لتنقيتها من المحتوى العنصري .. وقد انصبت ملاحظات شوارتز على المجموعة بعد التنقيح . وفي لقاء له مع المؤلفة العجوز ذكرها بعبارة في احدى الاقاصيص تخاطب بها المس لارك (من شخصيات الاقصوصة) كلبها للابتعاد عن الكلاب الاخرى :

اندرو ، اندرو ، ادخل يا حبيبي ، ادخل ، ابتعد عن هؤلاء المخيفين .. عرب الشوارع . واجابته متضاحكة :

أتراه اصطلاحا مهنيا ؟ عرب الشوارع ؟ هناك عرب شوارع في المغرب ، أليس كذلك ؟ اولاد صغار يتراكضون هنا وهناك يستجدون الحشيش . اتريد محاكمتي .. حسنا ! لقد استعملتها ولا أفكر في تعديلها .

ويبدو أن الناقد الطيب شوارتز كان مؤدبا مع هذه العجوز البيضاء ، فسكت على مضض ، ولم يسألها عما إذا كانت قد طلبت تنقيح هذه الاقاصيص لأنها تابت من عنصريتها ام خوفا من اليسار الذي لم يعد امثالها قادرين على مقابحته بنفس الاسلوب السابق . غير انه وجه الانتباه الى هذا الاصرار العنصري في سائر

الطبعات التي بقي فيها اناس « العالم الثالث » رموزا للسلوك الخاطىء او غير اللائق في مقابل النموذج الوطيد للانسان الابيض . ولنقرأ هذه العبارة التي صدرت عن احدى شخصيات « ماري بوبنز تعود » ١٩٥٢ :

لا تخط خطوة واحدة خارج هذه الغرفة عصر هذا اليوم ، والا فانني صيني !
وفي « ماري بوبنز في المنتزه » ١٩٥٣ :

سر بجانبي ، رجاء ، سر كالمسيحي

ويذكر شوارتز ان العجوز ترافرز ابدت انزعاجها عندما علمت انه لم يقرأ قصة « السعدان الصديق » وبادرت هي لتلاوة فقرات منها عليه تدور حول الآنسة برون بوتر ، وهي مستكشفة سابقة المت باحدى جهات افريقيا فوقع نظرها على صبي اسود ملقى على ضفاف نهر توما ، وقد اقترب منه تمساح يوشك ان يلتهمه . واسرعت الآنسة الى انقاذ الصبي . وحينما علمت من بعد ان أسرته هي التي ألقت به على النهر لانها خافت ان يكون أطرش ، قررت ان تأخذه معها الى انكلترا ، حيث ربته بعد أن أعطته إسما ، لأن الافارقة لا يحملون أسماء شأن الحيوانات !

قال شوارتز : سألت المس ترافرز ان كانت لا ترى في تخلي اسرة سوداء عن ابنها وإطعامه للتماسيح لمجرد الشك في انه اطرش اهانة للآباء السود ؟ فأجابت ان هذه ممارسة فعلية لقبيلة « فان » التي ينتمي اليها الصبي .

ومن الواضح ان الكاتبة العنصرية تردد هنا نفس الاكاذيب التي نقلها الرحالة والمستكشفون البيض عن افريقيا ، وتوظفها لتعزيز الخط الذي رسمته الدعاية الغربية بين همجية السود وانسانية البيض .

من بين اكثر المؤلفات تهذيبا ، يتناول شوارتز كتاب « الجزيرة الصغيرة » الصادر سنة ١٩٧٣ للكاتب تودور تايلر ، فيعرض شخصيتين متقابلتين : فليب الابيض وتيموتي الاسود . وقد أعطي فليب معرفة واسعة بالتاريخ حرم منها تيموتي الذي يجهل كل شيء عن الماضي ؛ ويبدو تيموتي في القصة خيرا ، شفيقا ، سخيا ، واسع الحيلة ، فرحا . لكنه أيضا ، غير شريف ، مؤمن بالاوهام ، وأمي طبعا . ويعرضه الكاتب عاريا من كل علاقاته ، فهو ينكر لونه كما ينكر ابويه وأسرته وكل ما فيها من اولاد ، ولا يعرف الا ولدا ابيض يستأثر بعنايته الفائقة . وينتهي دور تيموتي في القصة بارشاد فليب الى الخلاص من الجزيرة . ويتركه الكاتب فيما بعد هملا بلا مستقبل .

ان قصة تيودور تايلر كما يعرضها شوارتز نموذج التحديث في الادب العنصري ، فهي تعطي الملون بعض الخصال البشرية ، لكنها تبقيه في حالة السلبية المطلقة بتجريده من بعدي الماضي والمستقبل ، وجعله نتاجا آليا للآن ،

الحاضر العابر المقطوع الصلة بما قبله وما بعده . ويأتي دور الملون على الدوام كمتمم لدور الابيض ، كعامل مساعد . وهو ما تعبر عنه سلسلة الصفات الجيدة التي أعطاها تايلر لتيموتي ، تلك الصفات التي يتميز بها البدائي : الطيب السخي والفرحان دائما ، والجاهل الذي لا يفقه مبادىء الاخلاق خارج اطار وعيه الساذج . ولا ينسى الادب العنصري ان يضع الملون باستمرار في موقف المهزوم امام الغرب ، والمسحوق بالخجل من لونه وابويه وتاريخه .

ان تسليب الملونين اصبح اليوم خطأ سائدا في الادب والفن والسينما . فبعد ان لم يعد ممكنا التشهير بهذه الشعوب على طريقة الاب لوفتنغ ، فان المضمون نفسه يستعاد الآن ولكن في صياغات مهذبة خبيثة تتعاطف مع الاسود او الهندي او العربي ، الذي يعرض في الكتابات والافلام المعاصرة مجردا حتى من الشجاعة او القدرة على مجابهة الخطر بالمستوى ، بينما يلعب الابيض دور المخلص حتى في ادغال افريقيا . وقد شاهدت في التلفزيون البريطاني عدة افلام يظهر فيها الافريقي عاجزا مرعوبا امام الاسد او النمر ، حتى يأتي رجل ابيض ، او امرأة بيضاء فتنقذه . ونحن نعلم ان آخر ما يخافه سكان الغابات هو السباع التي تعايشوا معها اجيالا ، وان اكثر الاشياء اثارة لفزع الانسان الاوربي هو هذه الحيوانات !

على أية حال ، فهذا النمط المهذب من الادب العنصري لا يصمد دائما . وقد عرض الناقد شوارتز لكتاب صدر عام ١٩٧١ لوليم أرمسترونغ عنوانه « ساوندر » وقال ان الانتقاص المفضوح في الكتب السالفة يتراجع في هذا الكتاب امام لحن خبيء . لكن المثال الذي اقتبسه شوارتز من الكتاب لا يدل على أي قدر من التخفي ؛ بل هو في الواقع مستوى من الشناعة يجعله اقرب الى الدكتور دوليتل .. ان القصة تدور حول اسرة سوداء تتالف من والدين وعدد من الابناء والبنات كلهم ، طبعا ، بلا اسماء . ولدى الاسرة كلب يسميه الكاتب « حيوانا بشريا » . ويحدث ان يتعرض الوالد للاعتقال بامر العمدة ، فلا يصدر رد الفعل على هذا الحدث الذي واجه الاسرة الا من الكلب ، الذي ما ان يعلم بنبأ القبض على الاب حتى يندفع غاضبا ويهرع للبحث عنه ، بينما يبقى افراد الاسرة ؛ الام والاولاد ساهمين ببلاهة . وقد انتهى الكلب بسبب اندفاعه هذا الى المخاطرة بحياته حيث يقتل . وهكذا يكون الكلب هو بطل القصة الذي تتوقف احداثها عند استشهاده !

ان تظهير جوهر الانسان الناطق لحساب الكلب وسلبه من الافريقي الذي يصبح هنا حيوانا أبله هو انتقاص مكشوف . واذ يعتبره شوارتز لحنا خبيئا فربما لأن مكانة الكلب قد تجاوزت هذا المدى في العالم الغربي ، مما فوت عليه ، فهم المغزى العنصري الفاضح في القصة .

لم يفت الصينيين نصيبهم من أدب الاطفال الانكليز . وقد استعرض شوارتز

كتابا عنهم ظهر منذ عام ١٩٣٨ ، وطبع حتى الان ٣٦ مرة . وموضوع الكتاب حكاية عن خمسة اخوة صينيين فيما يلي خلاصتها :

كان هناك خمسة اخوان من اهل الصين متشابهون كلهم . كان الاول يقدر على ابتلاع البحر ، والثاني له عنق حديد ، والثالث يمكنه تمديد ساقيه بلا حدود ، والرابع يمكنه ان لا يحترق ، والخامس يطع انفاسه الى ما لا نهاية . وقد حدث مرة ان صحب الاخ الاول ، بالع البحر ، ولدا صغيرا الى ساحل البحر . وهناك وقف الاخ فابتلع البحر دفعة واحدة ، فنزل الولد الى القاع وأخذ يجمع الكنوز منه . وقد اغرته وفرة الكنوز فاستمر يجمعها متجاهلا امرا من بالع البحر بالخـروج الى الساحل . ولعدم قدرة الاخير على إبقاء البحر في فمه مدة طويلة فقد بصقه ، فغرق الوّلد . واحيل الاخ الاول الى القضاء بتهمة القتل .

كان القاضي يعتمر ، كغيره من الصينيين ، قبعة كولي تتدلى منها ضفيرة ذيل الخنزير . وبعد ان مثل الطرفان المتقاضيان امامه حكم على بالع البحر بقطـع الرأس ، من دون ان يستمع الى افادة اي منهما . ولكي يثبت القاضي الصيني عدالته فقد سمح للمحكوم بالذهاب الى المنزل لوداع امه . وهناك يعمد الى تضليل القاضي فيرسل مكانه اخاه ذا العنق الحديد . ولم يفطن القاضي الى الحيلة لأن الصينيين متشابهون . ويتجمع اهل البلدة ليشهـدوا التنفيـذ وهـم جميعهـم متشابهون في عيونهم المشقوقة والبشرة الصفراء وقبعات الكولي . وقد اوحى الكاتب لاطفاله ان اهل البلدة متفقوُن كلهم على ان حكم الاعدام يجب ان ينفذ دون ان يتساءلوا عما اذا كان الاجراء عادلا ام لا . يقدم المحكوم فتضرب عنقه بالسيف فلا يؤثر فيها ، فيتصايح الجمهور مطالبين بوسيلة اخرى للتنفيذ ، فيختار القاضي حرق المحكوم . لكن الاخوة الخمسة يضللون القاضي مرة اخرى فيدفعون الى ساحة الاعدام اخاهم الذي لا يحترق . ويفشل التنفيذ ايضا ويعود الجمهور الى الصياح والاحتجاج ، فيختار القاضي وسيلة اخرى لكنها تفشل كذلك . وهكذا الى ان تتكرر المحاولة خمس مرات تحت ضغط الجمهور المتعطش للدم . ويسقط في يد القاضي فيخاطب المحكوم وهو الاخ الخامس الذي ظنه القاضي الاخ الاول : لقد حاولنا التخلص منك بكل وسيلة ممكنة ولكن يبدو اننا لا نستطيع . اذن يجب ان تكون بريئا .

وقد تحدث الناقد عن الرسومات التي تطبع مع القصة فأشار الى انها تصور الآسيويين متشابهين كلهم ، حيث تتقلص المظاهر المختلفة الى قولبة مشتركة : بشرة صفراء مكبوتة ، عيون مشقوقة زائغة ، ضفائر ذيل الخنزير ، وملابس الكولي . ويكمن وراء هذه القولبة تصور الآسيويين مخلوقات دون ـ بشرية ، يمكن التعامل معها من غير ضوابط اخلاقية او انسانية . وهو يقول ان هذا المدرك هو ما جعل

المغتربين الصينيين في الولايات المتحدة موضوعاً للنبذ والازدراء والاضطهاد الطبقي . وينبه شوارتز الى المغزى الذي تعطيه ملابس الكولي في القصة ورسوماتها فيقول انها ترتبط بالاستضعاف الذي عاناه المغتربون الصينيون في الولايات المتحدة . وقد استخدم اصطلاح الكولي لوصف العمال الصينيين ، غير الماجورين غالبا ، في مقابل اصطلاح « شغيلة » الذي اختص به العمال البيض . وبهذا التمييز في صفوف العمال انفسهم ، انكر الامريكان على العمال الصينيين كل الحقوق التي اكتسبها زملاؤهم البيض .

في متابعته للاثر التربوي لهذه الاقصوصة ، يروي شوارتز انه كان في مدرسة ابتدائية فذكرت المعلمة حكاية الاخوة الخمسة ، فوضع صبي اصابعه في عينيه واخذ يسحب واحدة الى اعلى واخرى الى أسفل ، وهو يدمدم : امي صينية ، وابي ياباني .. انني ولد مبعثر ..

ويقتبس شوارتز من كاتب آخر تعليقا لأحد الأولاد : انا لا أحب الصينيين لأن منظر العيون الزائغة يجعلني أقشعر ..

ان قصة الاخوة الخمسة تدخل في باب الادب العنصري المهذب ، اذا قيست الى شناعات الدكتور دوليتل . ولا ننس ان حظ الصينيين من الازدراء والحقد كان أخف من حظوظ اخوانهم في الضيم . فقد استأثر بالنصيب الاوفر زنوج افريقيا والهنود الحمر ، فالهنود السمر ، فالعرب ، وربما شفع لاهل الصين لونهم الفاقع وبعدهم النسبي عن أذرع الاخطبوط الغربي الذي اضطرته الاعتبارات الجغرافية الى تركيز التعامل مع جيرانه الاقربين .

ان كتاب : « العنصرية والجنسوية في كتب الاطفال » سعي مشكور لثلة من كتاب الغرب انقذهم الوعي اليساري من براثن العنصرية البيضاء . وعلى أية حال فالقضية لا تنحسم بمجرد صدور هذا الكتاب وأمثاله . فالعنصرية جزء لا يتجزأ من البنية الذهنية للغرب الامبريالي الذي تواصل اجهزة الادلجة في معظم دوله تشريب الوعي الاجتماعي بهذه النزعة بمختلف الوسائل وفي مختلف مراحل السيرورة التربوية .

هادي العلوي